L'ARTE ITALIANA

A PARIGI

NELL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DEL 1867

RICORDI

DI F. DALL'ONGARO

FIRENZE
Tipografia di Giovanni Polizzi e Comp.
1869.

A CHI LEGGE

Questo che io ti offro, o amico lettore, non è veramente un libro: sono piuttosto i materiali di un libro da farsi: pagine staccate dal mio taccuino: impressioni, idee, desideri che mi rampollavano nella mente percorrendo le sale dell'esposizione a Parigi e riguardando le pitture, le statue, gli oggetti più o meno artistici che vi erano stati mandati da tutte le parti del mondo. Italiano, è naturale ch'io mi arrestassi più spesso e più a lungo nella sezione italiana: ma non senza tener conto delle cose vedute e studiate negli altri compartimenti. Io non era giurato, nè membro di alcuna commissione o sottocommissione che fosse. Negli oggetti d'arte che mi passavano innanzi io cercava qualche cosa che non vi cercarono gli

altri: studiava il pensiero, l'idea dell'artista, lieto o dolente, secondo che la trovassi più o meno conforme alle mie.

Tu hai adunque, o lettore, meglio che i giudicii di un critico, le opinioni particolari di un osservatore.

Guardando sovente gli oggetti custoditi da una vetrina, ci avviene, se il cristallo è punto appannato, di vederci la nostra imagine. Così accade sovente a chi osserva gli aspetti della natura e dell'arte: specchia in essi se stesso e ci vede riflessa la propria idea. Questo mi scusi se, invece di una semplice rassegna, io ti presento qui i miei pensieri, i miei desideri e forse anche i miei sogni.

Possa tu percorrere queste pagine coll'animo stesso con cui le dettai, passando dinanzi alle opere belle o brutte che l'Italia ha mandato in ballo a Parigi.

Io te le do tali e quali, nella lingua e nello stile in cui mi vennero scritte: e pubblico senza tradurle le lettere ch'ebbero in parte l'ospitalità nelle colonne d'uno de'giornali più divulgati di Francia, diretto allora da un uomo onesto e

amico all'Italia, qual era il signor Havin. Se il suo cuore ha cessato di battere, non cessa in me la riconoscenza per l'arringo liberale e cortese che offeriva alla mia parola.

Ho cercato l'idea nell'arte e l'arte nell'industria: il libro dirà in qual misura le abbia trovate all'esposizione universale di Parigi.

Firenze, 1° *gennaio* 1869.

L'AUTORE.

PARTE PRIMA

Storia del lavoro.

I.

L'anno 1867 resterà memorabile per l'esposizione universale ch'ebbe luogo a Parigi.

Non fu un congresso politico in cui si librasse la sorte di questo o di quel popolo secondo l'interesse o la volontà de'più forti.

Fu una libera palestra aperta a tutte le nazioni del mondo, per mostrarvi ciò che avevano di meglio in fatto di ricchezze naturali, e i prodotti dell'industria propria e dell'arte.

Ogni nazione fu invitata a presentare i suoi titoli antichi e moderni, per essere collocata in quel grado che i giurati officiali e il pubblico voto fosse per assegnarle.

La *Storia del lavoro* doveva contenere i documenti e i vestigi della via percorsa dalle varie famiglie

umane per giungere al punto ove si trovano di presente.

Il passato contiene logicamente la ragion d'essere dell'avvenire.

Le generazioni che si succedono devono tener conto dell'eredità ricevuta, e mostrare che hanno saputo aggiungere alcuna cosa al capitale de' lor maggiori.

Felice quel popolo che può provare di non essere mai decaduto dal primo lustro, nè accidiosamente adagiato sui propri allori; ma di aver progredito di anno in anno e di secolo in secolo, perfezionando gli istrumenti del lavoro e i prodotti della molteplice industria, e imprimendovi quel carattere artistico che ne raddoppia il valore.

L'arte è il sigillo della nobiltà di un' epoca e di una nazione.

II.

Ogni popolo accorso alla esposizione di Parigi, ebbe un settore proporzionato alla propria importanza, o almeno al numero dei documenti che s'intendeva di ammettere.

Cotesti settori determinati da due raggi convergenti, erano divisi in nove zone, nella prima delle quali venivano esposte le materie prime, nell'ultima e più ristretta, la materia sollevata al grado più

sublime di perfezione per virtù d'ingegno ed eccellenza di magistero.

L'opera dell'uomo si manifesta appunto in codesto, che prende la materia rozza e la trasforma più o meno, finchè si presti più acconciamente ai vari usi della vita, e assuma quel carattere di bellezza che mentre serve all'utile, parla alla mente e consola di gentili imagini il cuore.

Tale è la natura e il fine dell'arte.

Una lucerna può rischiarare la tua stanza qualunque sia la sua forma: ma se il candelabro rappresentasse, per esempio, una baccante che sollevi la sua fiaccola, una delle Ore danzanti in cui distinguevasi il giorno, o meglio una delle vergini prudenti che vegliavano aspettando lo sposo, la fiammella che illumina le tue veglie non ti recherà solamente il vantaggio materiale di rimuover le tenebre, ma ti nutrirà lo spirito di argute e nobili idee.

Non vi è nazione antica e moderna che si sia limitata a foggiare i propri istrumenti e le proprie suppellettili in modo che bastassero all'uopo.

Tutte, qual più qual meno, s'ingegnarono di dare alle opere proprie una forma sempre più elegante, più varia, più bella: tanto che si può misurare il grado di civiltà di un popolo dal carattere di bellezza e di eleganza che seppe imprimere ai propri lavori.

Chi fa bene una statua farà egualmente bene una accetta: ma non viceversa.

L'inferiorità delle nazioni moderne rispettivamente alle antiche risulta dalla poca cura che noi prendiamo ancora di rendere eleganti gli oggetti più necessari e usuali. Quando chiudiamo nelle nostre vetrine, e comperiamo a prezzo d'oro quei vasi d'argilla che servivano ai greci ed ai latini per gli usi cotidiani della vita, confessiamo implicitamente di essere ben lontani da quel grado di perfezione intellettiva e morale ch'essi avevano raggiunto. Voi spegnerete la sete usando una ciotola informe, quanto una patera tornita a Cuma o a Corinto, o una coppa soffiata a Murano e smaltata de' colori più vivi. Ma la ciotola annunzia l'infanzia di un popolo: l'argilla greca o il vetro veneziano rappresenta il lavoro accumulato di molte generazioni, che assottigliando sempre più la materia prima, e applicandovi il proprio ingegno, sposarono all'utile il bello, ed animarono in certo modo la materia inerte col proprio soffio creatore.

La nazione più ricca non è quella che più produce, ma sì quella che produce il meglio. Quando un secolo sostituisce all'eleganza della forma la ricchezza della materia, dà gran segno di decadenza. L'orafo che foggia l'oro o l'argento per modo che l'oggetto valga dieci o venti volte di più del metallo che impiega, quegli ha creato una ricchezza dieci o venti volte maggiore di quella che gli somministrò la natura. E questa è ricchezza creata, ricchezza propria dell'uomo, che può mutar di prezzo, ma non di pregio.

A ben giudicare il merito comparativo delle varie nazioni rappresentate all'esposizione di Parigi, il metodo migliore e più logico sarebbe stato quello di esaminare la storia del lavoro di ciascheduno e il grado di perfezione relativa che aveva saputo raggiungere specialmente nell'arte propriamente detta, e nelle industrie artistiche.

L'arte, in se stessa, può essere considerata come oggetto di lusso, destinato a'più doviziosi, e sottoposto ai capricci della moda e all'incostanza delle fortune. Ma quando spande il suo lume sopra gli oggetti più vulgari, e si viene via via applicando alle più umili suppellettili della vita comune, allora diventa ricchezza, perchè crescendo le ricerche, il lavoro si moltiplica, il mercato si allarga, e ciò che era vanto di pochi, diventa bisogno ed ornamento dei più.

Ecco i criteri che mi saranno di norma, nei pochi cenni che seguono, intorno all'esposizione italiana al Campo di Marte

Parlando dell'arte nostra, quale mi apparve al paragone di quella degli altri popoli contemporanei, darò la misura del progresso da noi conseguito in questo terzo o quarto periodo della vita e della civiltà italiana.

III.

Di tutte le nazioni convenute a Parigi, l'Italia era quella che aveva più a temere del suo passato. Nessuno aveva avuto un'eredità più gloriosa e più formidabile. Come erede dell'antica civiltà romana, la storia del lavoro italiano doveva contenere documenti sì splendidi da non poter essere agevolmente ecclissati, nè pareggiati. Noi ereditammo dalla Grecia, da Roma e dall'arte risorta al soffio della libertà nei grandi municipi italiani dell'êra moderna.

I capi d'opera superstiti dell'arte etrusca, dell'arte greco-latina, dell'arte toscana, lombardo-veneta ed umbra, che i francesi dicono: *renaissance*, i quali raccolti in serie cronologica costituiscono i nostri titoli di nobiltà e di grandezza. sarebbero divenuti per noi un argomento di vergogna e di rimprovero, ove ci fossimo mostrati troppo difformi dai nostri maggiori. Tuttavia non abbiamo esitato ad affrontare il terribile cimento. Benchè pochi oggetti poterono essere spediti officialmente a decorare questa prima zona del settore italiano, il Castellani potè raggranellare a Parigi, sotto la sua guarentigia, quanto bastasse allo spazio che ci era stato assegnato. Qual è l'angolo della terra, dove non si trovino vestigi, più o meno autentici dell'arte nostra? Si può dire che l'Italia è una miniera inesauribile che arricchì e

continua ad arricchire tutti i musei e tutte le accademie dei due emisferi.

Quand' anche non avessimo potuto raccogliere a Parigi una serie sufficiente di capolavori italiani, avremmo potuto additare, nelle sezioni vicine, i titoli nostri male usurpati, sotto il nome di arte gallo-greca, gallo-romana, ecc. Il gallo non vi sta per lo più se non per indicare il luogo dove fu dissotterrata l'opera greca o latina, o portatavi dagl' invasori, o lavorata nelle Gallie dai loro artefici.

Non faremo lunghe parole di questa zona. L'idea era buona, ma rimase poco più che un' idea. Una critica severa avrebbe dovuto presiedere alla scelta dei pochi oggetti veramente monumentali destinati ad illustrare lo svolgimento cronologico e progressivo dell'industria e dell'arte umana presso i diversi popoli della terra.

A tal patto avrebbero potuto servire allo scopo, ed essere come l' introduzione storica alla rassegna dell' arte e dell' industria contemporanea.

La storia del lavoro non era invece che una confusa congerie di oggetti più o meno peregrini e preziosi, vanto e ricchezza delle pubbliche e private collezioni, buona a suscitare il desiderio del meglio, più che a verificare il programma.

Noteremo solo alcune curiosità più spiccate della sezione italiana. Prime per l'antichità, la cimba e le ruote antistoriche rinvenute da ultimo nelle torbiere

di Arona: indizio che in Italia si navigava e si usava del carro, quando gli altri popoli coetanei all'orso delle caverne non possedevano che coltelli o frecce di selce, armi micidiali o strumenti domestici: notabile solo il manico d'un coltello francese dove sta inciso il contorno di un animale: primo rudimento dell'arte.

Alcuni bellissimi vasi istoriati della Magna Grecia, parecchie medaglie o monete, uno specchio etrusco in rilievo illustrano la prima fase dell'arte italica. Dell'arte propriamente romana non ricordo aver osservato cosa molto notabile. Così del primo risorgere della scultura e pittura in Italia nel medio evo. Vi erano però alcune maioliche dell'Umbria e delle Romagne, tra le più belle: l'unico diamante che si conosca inciso, non si sa con qual arte, da Cosma di Trezzo: una spinetta tempestata di gemme, opera del 1577, ricchissima ed elegante: un busto di Flora Diana Tenderini in terra cotta, effigiato nel secolo XVII con tale studio del vero da confondere tutta la razza de' moderni naturalisti: sculture in legno bellissime del Brustolon, ed alcuni vetri di Venezia smaltati con sì dilicato lavoro, da restare un modello insuperato, se non insuperabile, da' moderni. A questa categoria di lavori sarebbe dovuta ascriversi la collezione di vezzi d'oro, esposta dal Castellani e raccolta dai vari paesi d'Italia: collezione si può dire completa, che continua la serie degli ornamenti d'oro

onde fregiarono il collo, la testa, le braccia, le dita le donne greche e latine.

L'Italia avrebbe potuto esporre l'unica pittura greca che rimanga superstite, la Musa dissotterrata non ha molti anni, a Cortona. Ma come commettere all'incertezza de' casi ed all'avidità degli archeologi quella reliquia inestimabile, l'unico encausto che giunse a noi?

Ben fa Cortona a custodirla nel suo museo, dove andranno fra poco a visitarla tutti i pittori e gli storici dell'arte classica, se non altro per misurare quanto ci resti ancora a fare e tentare prima di raggiungere l'eccellenza della greca pittura.

Una cosa però avremmo dovuto e potuto fare: mandarvi, come gl'inglesi fecero dell'architettura indiana, una serie di fotografie dei monumenti italiani più singolari, etruschi, greci, latini, toscani, lombardi, commesse all'Alinari di Firenze, al Ponti di Venezia, ai più valenti fotografi della penisola. Sarebbe stato un album, quale nessun'altra nazione può presentare. Le chiese italiane, i palazzi de' comuni, i castelli ancora superstiti de'privati, disposti con ordine di tempo e di luogo: Venezia tutta colle sue meraviglie architettoniche, dall'epoca bisantina e moresca, fino a Sansovino ed a Palladio. Dovessimo anche arrossire dinanzi alla gloria ereditata dagli avi, quest'album sarà presentato alla prossima esposizione mondiale, ovunque sia per aprirsi.

La storia del lavoro iniziata nel programma dell'anno 1867, sarà compiuta, speriamo, in quell'occasione. Gli oggetti più notabili e più necessari alla storia, ove non si voglian mandare nell'originale, si mandino fedelmente riprodotti, comunque sia. Ogni popolo possa dire: i nostri padri eran giunti fin qui: noi ci siamo ingegnati di conservare le tradizioni e di accrescere il tesoro dell'arte e dell'industria nazionale nel modo che apparirà dalla esposizione che facciamo delle opere del decennio appena decorso.

Molte superbie saranno depresse: ma molti errori e molte idolatrie cadranno del pari, dinanzi alla luce ed al cimento del vero.

PARTE SECONDA

Pittura.

I.

Gli oggetti esposti nella mostra universale dell'anno 1867 furono distribuiti in varii *gruppi*, ciascuno dei quali distinto in più classi.

Il primo gruppo era assegnato alle arti belle, classificate in pitture ad olio, in pitture diverse e disegni, sculture ad alto e basso rilievo, disegni e modelli architettonici, incisioni e litografie.

Il secondo e terzo gruppo, destinato, secondo il programma, alla materia delle arti liberali ed alle applicazioni delle medesime all'abitazione dell'uomo, contengono varie classi che avrebbero potuto meglio aggrupparsi sotto il titolo di industrie artistiche, o applicazioni delle arti belle all'industria.

Il primo gruppo: arti belle, non contiene tutte le arti che corrono sotto questo nome. Le arti belle si

riferiscono agli occhi o agli orecchi, e sono perciò distinte dagli scrittori d'estetica in arti del bello visibile, e in arti de' suoni. La poesia e la musica sono anch'esse arti belle, perchè sollevano la parola ed il suono alla espressione ideale del bello. Il programma imperiale accennava a queste quando propose un premio ad un canto da eseguirsi all'apertura dell'esposizione, e invitò le varie nazioni a dare un saggio de' loro progressi rispettivi nell'arte drammatica. Questa parte del programma rimase lettera morta, per ragioni che non è nostro proposito d'indagare. Ciò che non s'è fatto quest'anno a Parigi, si potrà fare altrove nelle esposizioni future, migliorando e completando l'ordine degli oggetti da esporsi.

Le arti belle sono rami del medesimo tronco: sia quelle che scolpiscono nei metalli, nei marmi, nell'argilla, nel legno il concetto dell'artista; sia quelle che lo dipingono o disegnano o incidono, nelle differenti materie e con qualsivoglia processo; sia quelle finalmente che colla legge del ritmo e della misura, educano la parola ed il suono a suscitare nell'animo l'idea e il sentimento del bello.

Il carattere essenziale delle arti belle non consiste nella materia, e nel modo con cui si tratta. Consiste nella facoltà dell'artista, di esprimere, comunque sia, l'ideale, quel non so che divino, che parla all'anima e tocca dolcemente il cuore educandolo ai sentimenti che più onorano l'umanità; ond'è

che le arti belle prendono pure il nome di liberali ed umane.

La facoltà è la stessa, che gli estetici chiamano sapientemente facoltà poetica, ch'è quanto dire creatrice. Poeta è lo scultore, il pittore, il cantore, l'architetto medesimo, quando assottiglia la materia e la costringe ad esprimere il suo concetto. Un artista che non sia poeta, non è che artigiano. Fra l'uno e l'altro corre la medesima differenza che passa tra lo scultore che plasma la statua e lo scalpellino che la cava dai punti.

L'arte dunque è ciò che noi diciamo il tronco. La scultura, la poesia, la pittura, l'architettura, la musica sono i vari rami in cui si divide, e nei quali fa circolare la vita.

II.

Le nazioni ammesse al solenne arringo ebbero facoltà di architettare ed ornare il proprio settore, nel modo che credessero meglio opportuno, senza oltrepassare i confini assegnati a ciascuna, nè alterare le linee generali dell'edificio.

L'architetto Cipolla, incaricato di foggiare ed ornare la parete principale del settore italiano, si attenne acconciamente alle forme ed allo stile che dicono bramantesco. Pigliò dalle logge del Vaticano

quel genere di ornati che non furono veramente invenzione del Bramante o di Raffaello, ma sono piuttosto una tradizione antichissima di cui riscontriamo sì splendidi vestigi ad Ercolano e Pompei, e in tutti gli edifizî essenzialmente italiani anteriori alle imitazioni pedantesche del greco, del romano, del gotico e del moresco. Quegli archi snelli, quelle cornici leggere, quegli ornati graziosi e fantastici ti dicevano al primo sguardo: siamo in Italia. L'opinione pubblica portò un giudizio immediato ed istintivo sull' opera, prima che la critica avesse tempo ed agio di metter fuori la sua sentenza. Siamo in Italia, dicevano tutti: e questo fu il miglior premio che potesse desiderare il nostro architetto ed i valenti decoratori, fratelli Grassi di Firenze, di cui si giovò.

III.

Eccoci dunque in Italia. Vediamo quanto sia grande la distanza che ci divide dai capi d'opera antichi, dei quali la storia del lavoro ci offeriva documenti abbastanza insigni per segnare un dato di proporzione.

Siamo noi veramente sì dimentichi delle nostre gloriose tradizioni e sì degeneri dai nostri maggiori che la critica straniera avesse il diritto di proclamare ai quattro venti la decadenza dell'arte in Italia?

Noi non intendiamo di fare l' apologia sistematica dell' arte nostra. Ci contenteremo di applicare alle

opere più insigni, esposte nella nostra sezione, i principii generali che abbiamo espresso fin qui, e che ci giova credere ammessi da tutti i critici sinceri ed imparziali. Accettiamo, colle riserve sopraccennate, la classificazione del programma imperiale: pittura, scultura, ed applicazioni delle arti belle alla industria.

IV.

L' Italia, compresa quella parte di essa che subisce tuttora il dominio pontificale, espose non meno di 124 quadri di vario genere e di varia grandezza, e 143 opere di scultura. Roma sola ha 24 dipinti e 55 tra busti e statue d'ogni genere: grave zavorra ed inutile peso sulla bilancia dell' arte.

A non parlare che dei lavori spediti dalle provincie d'Italia che sentirono l'aura feconda della libertà, diremo francamente fin d'ora che il numero è troppo grande per una esposizione decennale, fuori del regno. Non tutti i quadri, non tutte le statue che avrebbero un valore rispettivo a casa nostra, sono tali da poter affrontare il paragone dell'arte europea.

Il soggetto è un elemento troppo essenziale per essere trascurato, quando si tratta di passare le Alpi ed il mare, e comparire al cospetto degli altri popoli. Noi possiamo parlare fra noi nel proprio dialetto e intertenerci di fatti e d' interessi municipali o

domestici: ma quando parliamo nell' assemblea della nazione, siamo costretti a parlare nella lingua comune. Ora, presentandoci ad un congresso internazionale, com'era codesto, era necessario scegliere quegli argomenti che interessano l'umanità, e possano esser compresi da tutti.

Ci fu dato biasimo, e non a torto, di limitarci nei soggetti da noi trattati, all' angusto orizzonte del nostro paese natale. Ciò era naturale, e fino ad un certo punto inevitabile, finchè le varie provincie d'Italia erano separate da barriere artificiali e morali difficili a vincere. Ora fatta, o quasi, l'unità, possiamo e dobbiamo sollevarci e dominare un orizzonte più vasto. A più forte ragione quando ci rechiamo dinanzi ad un giurì internazionale, che considera oggimai l'Italia come un'unità politica, e non può preoccuparsi delle cronache particolari de' vari Stati in cui era frastagliata finora.

Questa considerazione più che altro ci fece desiderare il compimento di un decreto ministeriale che ordinava una esposizione preliminare a Firenze di tutti gli oggetti che si volevano spedire a Parigi. Il decreto ebbe pur troppo la sorte di molti decreti italiani, tra i più commendevoli. Rimase lettera morta.

Gli oggetti furono mandati direttamente a Parigi dalle varie parti d'Italia, dietro il parere delle sottocommissioni rispettive, senza attendere il giudicio

di una Giunta centrale, che sola avrebbe potuto decidere quali di queste opere fossero tali da rappresentare l'arte italiana contemporanea, ad una esposizione universale dei vari popoli della terra.

Ove l'esposizione preliminare, decretata è vero un po' tardi, avesse avuto luogo a Firenze, od in qualunque altra città d'Italia, l'opera e la responsabilità delle commissioni speciali sarebbe stata di molto alleggerita. Ciascuno che si sentisse artista, avrebbe avuto facoltà di mandare a questo primo cimento l'opera sua. L'opinione pubblica si sarebbe formata intorno al valore intrinseco di queste opere; ed un giurì composto d'uomini liberi, disinteressati, informati delle idee generali dell'epoca in fatto d'arte, e guidati non da particolari simpatie ma dal solo sentimento dell'onor nazionale, avrebbe scelto senza appello quali tra gli oggetti esposti meritavano di essere spediti a Parigi.

Siamo convinti che la metà appena dei lavori sarebbe partita, e tra questa metà avrebbero trovato luogo parecchi quadri, che restarono fuor della mischia, ed erano tali da combattere efficacemente per il trionfo dell'arte nostra.

Nessuno degli esclusi sarebbe stato offeso, poichè avrebbe potuto concorrere per conto proprio, come avvenne di molti francesi che non furono ammessi al palazzo dell' esposizione, o non vollero figurarvi tra una congerie di opere a cui l'arte è straniera.

Ciò che non s'è fatto nell'anno 1867 si farà, speriamo, per l'avvenire; ed è per questo che mettiamo innanzi il nostro pensiero, non per la vanità di movere una censura retrospettiva.

Noi parleremo di quelle opere d'arte italiane che ci sembrarono degne dell'onore che fu loro concesso, e accenneremo a qualche omissione inescusabile, per provare che l'arte italiana non era tutta al suo posto d'onore al Campo di Marte.

V.

La pittura ebbe il primo posto sulle arti sorelle. È probabile che il programma imperiale sia stato indotto da motivi d'interesse nazionale a preferire quest'ordine.

La Francia si teneva più certa del suo primato nella pittura, che non fosse nella scultura. Quindi la precedenza accordata al pennello sullo scalpello.

Checchè ne fosse, non mancàno argomenti razionali per sostenere quest'ordine.

L'eccellenza dell'arte, abbiam detto, consiste nell'incarnare un'idea nel modo men materiale che sia possibile. La pittura prende meno della materia, che non può la scultura.

La luce e l'ombra, la linea ed il colore medesimo, sono cosa quasi imcorporea. L'idea dell'artista si

propaga allo spettatore, quasi come la parola del poeta a chi l'ode.

Diamo dunque il passo ai pittori, a condizione che i loro quadri esprimano veramente un'idea.

Il quadro italiano che sortì il gran premio della pittura fu la Cacciata del duca d'Atene di Stefano Ussi.

Questo grandioso dipinto era già conosciuto in Italia fino dal 1860, e figurò pure all'ultima esposizione universale di Londra. Come cadeva nel decennio, così potè essere spedito a Parigi, dove fu meglio collocato e meglio apprezzato che altrove.

Il soggetto era tratto dalle cronache fiorentine, ma nessuno meglio di questo poteva esprimere il pensiero italiano contemporaneo. Un tirannello, chiamato dal popolo a governare a tempo la città, s'impadronisce colla frode del potere assoluto e pretende esercitarlo oltre ai limiti concessi dal patto. Il popolo insorge, lo costringe a firmare la sua abdicazione, e a sgombrare. Ecco un fatto municipale, che può essere istoria di una nazione, e può servire di esempio a tutte le altre.

Certamente la più parte della gente che si affollava dinanzi a quel quadro, ignorava il fatto in se stesso e l'importanza storica del medesimo. Ma codesta è più o meno la condizione di chi tratta per la prima volta un dato argomento. Molti che lo ignoravano prima, lo sanno adesso, e ciò basta. Le

rassegne parigine non ne parlarono o poco, e s'intende perchè. Ma il quadro parlava da se medesimo ed era inteso.

Il lavoro di Stefano Ussi, acquistato dal Municipio fiorentino, e collocato nella pinacoteca nazionale dei quadri moderni non ha bisogno in Italia di più lunghi commenti, nè di lode più esplicita. Basterebbero le quattro o cinque figure principali e veramente storiche in esso dipinte, per sollevare l'autore al posto che occupa nella stima de' suoi concittadini.

Altri quadri esposti a Parigi, quale per la composizione, quale per il colore potevano contrastargli per avventura la palma: nessuno per la importanza dell'argomento, per la nobiltà del concetto, per l'armonia del colore, per la scelta dei caratteri, per la verità degli affetti e delle movenze.

Un solo quadro mi ricordo aver veduto all' esposizione che per altrettanti titoli si associa nella mia memoria a questa fuga del duca d' Atene; ed è lo sbarco de' Puritani in America, dipinto da Antonio Gisbert e collocato nella sezione spagnuola. È il solo dipinto, che per la scelta del tema e per il modo di trattarlo, sembrasse isolarsi dalle tradizioni della cattolica Spagna. Quegli austeri Puritani che antepongono alle dolcezze ed agli agi della patria, la libertà civile e religiosa non ancora garantita nel loro paese, non è concetto che potesse sorgere spontaneamente nella mente di un concittadino di Murillo e

di Velasquez. La Spagna fu finora il terreno sacro dell' inquisizione. Un buon suddito d' Isabella II e di suor Patrocinio, avrebbe dovuto condannare al rogo codesti eretici! Il Gisbert invece, profeta della rivoluzione attuale, ha espresso mirabilmente in quel gruppo di profughi che portavano seco il Palladio della libertà del mondo, tutto l'entusiasmo dei nuovi martiri, che salutavano al di là dell'Atlantico il sicuro asilo delle loro invitte credenze.

Codesto è il soggetto più alto e più vasto che figurasse in tutta l' esposizione: più alto perchè esprime la fede dell'umanità emancipata, più vasto perchè abbraccia i due esmiferi in un reciproco amplesso d'amore.

L'artista ha fatto onorevole emenda de' Pizzarro e dei Cortez. Mentre andavo pensando come sì nobile ispirazione potesse spuntare in quel tempo nella penisola iberica, mi fu detto che l'autore, benchè spagnuolo di nascita, era anch'egli un proscritto, e dimorava da molti anni in Inghilterra. Compresi allora il miracolo e cessò la mia meraviglia. Ed è bene che l' esule illustre abbia ricordato la patria quando si trattava d'illustrarla coll'arte. Senza ciò, pur applaudendo alla scuola spagnuola contemporanea, fedele alle sue tradizioni, avremmo deplorato l'assenza del pensiero moderno in quella sala, ne' cui dipinti la galanteria spagnuola si tocca e si intreccia colle scene di convento e coi fasti dell'Escuriale.

Un altro quadro, di merito non uguale, ma pur ispirato da un altissimo sentimento, ammirammo in una sala della sezione francese. È una storia moderna, un dramma che sanguina ancora: i soldati russi che mitragliano il popolo inginocchiato dinanzi alla chiesa, invocante i miracoli del cielo contro le tirannie della terra. Sono vecchi venerabili, tenere donzelle, bambini innocenti che speravano disarmare il Muravieff, offrendo il petto inerme alle palle omicide.

Il pittore è Tony Robert-Fleury, allievo del Delaroche. Il catalogo pubblicato per cura della Commissione imperiale si contentò d'indicare questa generosa protesta colle parole del *Moniteur* del 12 aprile dell'anno 1861. Ma basta la data. Tra i seicento e più quadri che ornavano l'emiciclo francese nessuno parlava all'animo più di questo. L'arte francese, protestando in difetto della politica, contro la barbarie moscovita, fece un atto di fratellanza che non rimase senza mercede; poichè sarà merito di questo dipinto, se la numerosa esposizione francese potrà vantare almeno un quadro che illustri la storia e la civiltà moderna.

I partigiani dell'arte per l'arte sorrideranno: ma noi li lasceremo sorridere a lor talento.

VI.

Rivendichiamo se non altro alla pittura italiana l'onore di non aver presentato all'esposizione alcun quadro storico che in un modo o nell'altro non attesti il movimento delle idee e le aspirazioni dell'epoca nostra. Tranne i paesaggi ed i quadri d'animali notabili pure per la vita che spirano, tutti o quasi tutti gli altri erano pagine di storia antica o moderna, gravi d'altissimi insegnamenti o animati da una dolce ed umana filosofia. Le più eloquenti sono di giovani alunni, che presero parte all' epopea nazionale, e trattarono a vicenda la spada e il pennello. Argomento d'onore per l'uomo, e scusa all'artista, se non potè per avventura raggiungere quella perfezione tecnica, che è frutto di tranquille e diuturne esperienze.

Certamente, invocando i nomi di Leonardo e di Raffaello si potrà rinfacciare ai nostri pittori di non averli raggiunti, non che sorpassati: ma basta raffrontare tra loro i quadri dei maestri attuali e dei loro allievi, per ravvisare il moto ascendente dell'arte nostra. La decadenza anteriore dà luogo ad un nuovo risorgimento: e ciò basta ad onore dell'arte e della libertà che la ispira.

Non intendo con queste parole offendere nè menomare nella stima che hanno potuto acquistarsi i

professori delle varie accademie d'Italia che mandarono i loro dipinti all'esposizione. Non si è professore per nulla.

Il Vittorio Amedeo di Enrico Gamba, l'Ottone II di Hayez, il san Carlo Borromeo del Mancinelli, il san Lorenzo del Pollastrini non furono certamente presi a tema e dipinti per esser mandati ad una mostra universale, dove la palma dell'invenzione e della pittura era disputata dai primi pittori dell'epoca e decretata dal suffragio universale del mondo. Erano argomenti più o men conosciuti, più o men popolari nei rispettivi paesi: ma a Parigi non potevano rappresentare il progresso dell'idea e dell'arte italiana.

Il Gastaldi attingeva il suo soggetto nella storia della Lega lombarda; e rende onore alla costanza dei Tortonesi, che affrontano i disagi dell'assedio, e la sete e la fame, anzichè cedere all'armi del Barbarossa. La lotta delle città italiche contro l'impero è certamente un momento eroico della storia italiana; un episodio di quella lotta secolare che termina o sta per terminare felicemente a' dì nostri.

L'illustre professore dipinse una mischia di popolo e di soldati che ristorano la lunga sete ad una onte miracolosamente scoperta.

Ciò mi ricorda la sete de' Crociati, descritta dal Tasso e maestrevolmente dipinta dall'Hayez, nel pieno vigore delle sue forze. Sono due quadri bellissimi

per quell'epoca, quando bastava alla pittura l'audacia delle mosse e lo splendore della tavolozza. Ora si domanda di più. Date per tema ad uno dei nostri giovani la storia delle Crociate o la lotta delle città lombarde col Barbarossa, e vi daranno altra cosa, che non è l'anelar dei soldati sitibondi ad una sorgente.

L'Hayez, il Mancinelli ed il Pollastrini dipinsero probabilmente i loro rispettivi santi per una chiesa. Un cardinale che assiste gli appestati, un prete che distribuisce al popolo i beni della chiesa, sono due fatti notabili, e l'ultimo specialmente onora l'ingegno e l'animo dell'illustre professore senese. È un quadro sacro, che sarebbe bello e notabile anche fuori della sua nicchia.

L'Hayez, lasciato alle sue ispirazioni, avrebbe scelto probabilmente altro tema che la riconciliazione di un Ottone qualunque, con una principessa del tempo, e la storia di casa Savoia poteva presentare al Gamba alcun fatto più glorioso, che non è il soccorso largito ad un villaggio devastato dalla guerra.

In tutte codeste tele, massime in quella lodata del Pollastrini, il critico può riconoscere ed ammirare i pregi del disegno, del colore, del magistero tecnico, onde ha vanto la scuola: ma il soffio della epoca, il pensiero dell'artista, l'armonia tra il mondo antico ed il moderno, tra la famiglia e la patria, tra la patria e l'umanità, questo massimo pregio dell'arte contemporanea dovremo pur sempre cercarlo

altrove, e non ci sarà difficile ritrovarlo tra gli alunni educati non solo alla scuola dell'accademia, ma a quella del mondo e del tempo.

Massimo pregio de' nostri professori più anziani è quello di aver educato allievi che, progredendo nell'arte, loderanno il libero insegnamento che li condusse a far meglio.

I Cinesi decorano il padre per la virtù del figlio. Noi siamo disposti a fare altrettanto per ciò che concerne la filiazione spirituale dell'alunno e del maestro. La maggior lode del Perugino è di aver dato i primi rudimenti della pittura ad un alunno, che si chiamò Raffaello.

Ciò che diciamo dei quattro professori sopra nominati potremmo dire del Puccinelli e del Bonajuti; il primo de' quali ci presentò un giuramento di concordia sulla fonte battesimale di S. Giovanni a Firenze, il secondo un Cristo che respinge la corona e le ricchezze offerte da Satana. Date questi due temi bellissimi a due giovani, e vedrete che n'uscirà. Noi abbiam veduti esempi recenti di codeste concordie strette fra cittadini nelle supreme necessità della patria: concordie troppo spesso sfruttate e abusate da' maggiorenti! E quanto al Cristo che respinge i doni temporali di Satana, cotesto è sempre un soggetto all ordine del giorno, finchè quelli che si vantano di rappresentarlo a' dì nostri, anzichè sdegnare codesti doni, li afferrano e li ritengono *unguibus et*

rostris, con sì gran danno della religione e della repubblica umana.

Togliamo dalle storie i fatti antichi che si riflettono ne' moderni, e faremo opera di cittadini e di artisti ad un tempo. L'arte così esercitata, diviene un magistero e quasi un nuovo sacerdozio civile.

VII.

Lasciamo da parte codeste opere d'un altro tempo e veniamo a quelle che onorano il presente e ci fanno sperar meglio dell'avvenire. Un'aura nuova spira da parecchi anni sopra l'arte italiana. Le mostre internazionali hanno aperto gli occhi agli artisti ed ai critici, i quali, guardando oltre alle frontiere municipali e nazionali, s'accorsero che gli altri popoli progredivano anche nell'arte, mentre noi ce ne stavamo contenti alle glorie ed alle tradizioni del passato, disperando di poter fare un passo più là.

Sul principio quella certa appariscenza, quel fare spigliato e disinvolto della pittura, specialmente francese, ci abbarbagliò. Le riproduzioni fotografiche, le incisioni più o meno fedeli dei quadri più noti, ne accrebbero oltremodo la fama. Abbiamo sentito la necessità di cercare nella storia del mondo i soggetti che potessero interessare un pubblico più numeroso. In una parola, ne abbiamo avuto danno o

profitto, secondo la misura delle nostre forze. Chi si limitò ad imitare servilmente quei nuovi esemplari: chi, studiando con animo indipendente i loro metodi ed i loro processi tecnici, gli applicò felicemente a nuovi soggetti senza inchinarsi alla moda nè lasciarsi sopraffare dalla corrente.

Alcuni dei nostri pittori, domiciliati a Parigi, pagarono troppo largo tributo all'ambiente, e riuscirono pittori più francesi che italiani: tanto che la critica parigina ebbe l'aria di rivendicare alla scuola francese le opere di Giuseppe Palizzi, del Castiglione, del Pasini, del Faruffini.

Altrettanto potremmo dir noi e con più forte ragione dei più grandi pittori francesi, inglesi, tedeschi, che studiarono a Roma, a Firenze, a Venezia: cittadini della lor terra, artisti italiani.

Non sottilizziamo sui nomi, e sopra tutto non meniamo vanto d' inutili rappresaglie.

Ci siamo permesso di contare fra i pittori italiani i quattro summentovati, e massime il Faruffini al quale fu dal giurì internazionale aggiudicato il terzo premio della pittura, conguagliandolo ad Eleuterio Pagliano.

Il suo quadro principale rappresenta Macchiavelli e Cesare Borgia: due personaggi e due caratteri tra i più singolari della storia moderna: l' uno il consigliere. l' altro l' esecutore sperato di quella unità italiana, che mal si aspettava dal dispotismo.

Il quadro è concepito vigorosamente, intonato e dipinto con altrettanta energia. I due personaggi sono seduti l'uno rimpetto all'altro: il figlio di Alessandro VI, non vestito della porpora cardinalizia, ma come un barone del tempo suo, in attitudine dissimulata e manesca, accarezza colla destra l'impugnatura d'un pugnale, e sembra scrutare il suo interlocutore, le cui teorie non sembrano convincerlo affatto.

Questi tiene colle due mani uno de' suoi guanti, e separandone le dita, si direbbe che voglia significare come le provincie italiane possano esser congiunte e divise a volontà di chi le tenesse in mano come quel guanto. Io non so se questa fosse l'idea del pittore, ma la espongo come la prima che mi corse alla mente. Altri potrebbe vedervi un accenno alla divisione dei due poteri, e sa il cielo quali altre allusioni. Basti questo che la curiosità del pubblico è desta: che le due figure, qualunque sieno i loro nomi, si parlano di cose gravissime: e che sapendoli Cesare Borgia e Niccolò Macchiavelli, chiunque ne conosca la storia, potrà tentare una spiegazione di quell'enimma.

Per questi e per altri pregi, il quadro del Faruffini fu giudicato degno di premio. Noi non diremo di più nè del colore, nè del disegno, nè del fondo, nè del partito che il pittore intese trarre dall'invetriata che illumina la parte posteriore delle figure, e le stacca, come dicono, in ombra. Non abbiamo nè

tempo nè spazio, nè mandato, nè volontà per scendere a troppo minuti particolari. È un quadro che fa pensare all'Italia ed onora l'artista, che le propose, se non foss'altro, un gran problema da studiare e da sciogliere.

VIII.

Il secondo premio fu aggiudicato al Morelli. Egli aveva mandato due quadretti già conosciuti in Italia per le anteriori esposizioni: il conte Lara e il bagno pompeiano; più una terza tela di vaste dimensioni, rappresentante Torquato Tasso che legge i suoi versi ad Eleonora d'Este, in presenza delle due dame, che, come il nome, avevano comune con essa un affetto più o meno corrisposto dall'infelice poeta.

Tutti questi quadri sono notabili per gli effetti ed i contrasti verissimi della luce e del colore, e per l'arguta espressione delle figure: il quadretto del Lara specialmente, per la passione profonda e tragica del protagonista e del paggio misterioso che lo seguì nella tomba. Il pittore lottò col poeta, nè il Byron poteva trovare miglior commento a' suoi versi.

Un secondo premio, se basta alle tre pitture sovraccennate, sarebbe poco al pittore in cui la storia dell'arte italiana riconoscerà un capo-scuola: il vero e primo autore del movimento artistico dell'età nostra.

Or son dieci anni, non essendo riuscito a mandare alcun'opera sua alla prima esposizione universale di Parigi, vi andò in persona. Tutti sanno come l'arte italiana vi fosse rappresentata. Non un quadro che richiamasse l'attenzione del pubblico e valesse a confutare l'opinione già invalsa del nostro decadimento. Il Morelli, testimonio di questi severi giudizi, cercava invano di persuadere al Delaroche e ad altri tra i migliori artisti di Francia, che la pittura italiana non era tutta costì: che molti giovani accennavano al meglio, ed avrebbero potuto rispondere col fatto all'acre censura, se la coalizione delle accademie non avesse preoccupato il campo, ed impedita la via a tutti quelli che osavano dubitare della infallibilità delle dottrine officiali, tornando allo studio sincero della natura.

Il Delaroche crollava il capo, diceva aver conosciuto l' Italia e saper che valesse. Contro alle parole del Morelli, parlava il fatto troppo eloquente. Egli se ne tornava in Italia senza aver convinto nessuno, mortificato e confuso della grave sentenza che pesava sul nostro capo. Ma non si diede per vinto. Aveva veduto e studiato i migliori quadri che figuravano a quella pubblica mostra. Si era confermato nel nuovo indirizzo da darsi all'arte. Si era convinto della necessità urgente di abbandonare il metodo usato, per ritemprare la pittura italiana alle vive fonti del vero.

La sua parola ardente e l'esempio infiammarono a Napoli e altrove una falange di giovani artisti a portare nel campo dell'arte quella indipendenza di idee e quella forza di volontà, che avevano operato miracoli nel campo della politica nazionale.

Bisognava cercar nella storia antica o moderna argomenti men vieti e men frivoli: bisognava studiare dal vero i caratteri, la composizione, i colori. Altri gli effetti della luce nell'aria aperta, altri nei luoghi chiusi e circoscritti dalle pareti. Tutto era divenuto convenzione nelle scuole accademiche: le mosse, i tipi, i contrasti della luce, dei riflessi, dell'ombre. Bisognava *fare la luce* sulla tela, come il sole la faceva nell'atmosfera.

Moltì critici avevano detto le stesse cose, ma senza costrutto. Ci voleva alcuno che avesse potuto avvalorar la parola col fatto. E Domenico Morelli fu l'uomo. Dato l'impulso, veduto il successo, altri presero animo, e si posero per la medesima via.

Noi vedemmo all'esposizione italiana del 1860 le primizie di questa scuola a Firenze. Appena furono tratti dalle casse i quadri del Morelli, del Celentano, del Vertunni, i partigiani dei vecchi metodi dovettero sgomberare i loro lavori, incapaci a sostenere il confronto di quelle tinte che parvero sulle prime false e smaglianti. Erano un riflesso del sole di Napoli, un tentativo ardito di riprodurlo sulla tela colla fedeltà della camera ottica. Non era problema di

tecnica, era un effetto, prodotto comunque fosse, ma vero.

Le critiche, i dubbi cessarono a poco a poco; e i giovani artisti delle altre regioni d'Italia pigliarono animo a rifare se stessi. Sett'anni sono appena decorsi e la vittoria è già assicurata alla nuova scuola. La coalizione dei burgravi dell'arte non potè questa volta interdire ai novatori la via di Parigi. Riuscirono tutt'al più a scemare il numero degli eletti, e a diluire il buon vino in molta acqua.

Contuttociò, il Morelli potè figurare al Campo di Marte con alcuni de' suoi, non dirò allievi, ma partigiani ed amici: Il Miola, l'Abbate, il Tofano, il Toma, giovani tutti, i cui quadri sono promesse di cose maggiori e migliori. Sopra questi sta il Celentano che usciva, per dir così, dal sepolcro recente, per far atto di presenza a Parigi coll'ultimo quadro non ancora compiuto e pure eccellente. Il pittore morì a ventott'anni a Roma, mentre cercava rendere evidente nel suo Torquato a Sorrento, l'accesso di follia che lo sorprese in mezzo agli amici, che festeggiavano illusi la sua guarigione. È indicato nel quadro l'ultimo tratto del pennello che dovea cadere di mano al pittore, còlto forse da un travaso di sangue che gli rifluì subitamente al cervello per l'intensità del lavoro.

La pittura italiana perdeva in Bernardo Celentano una delle sue colonne. Pochi quadri aveva potuto

condurre a fine, ma ognuno di questi era una pietra milliaria della gloriosa carriera percorsa. Non posso fare che brevi cenni, ma questo quadro incompleto ci sembra il migliore episodio della vita dell'infelice Torquato, che ora sembra perseguitato dai nostri pittori, come avveniva non ha guari di Dante. Povero Tasso! E non fu ancora chi ponesse il dito sulla prima e vera fonte delle tue sventure! Meglio per te, se, come Dante, fossi stato costretto a cercare altrove quella indipendenza di pensieri e d'affetti che non potevano darti le corti d'Italia, dove si fabbricava a quei tempi il giogo religioso e politico che pesò per tante generazioni sul nostro collo!

La luce che veniva da Napoli, diffuse mano mano i suoi raggi in tutte le altre regioni d'Italia. Tutti, qual più qual meno, ne furono tôcchi. Il Pagliano, ch' ebbe col Faruffini il terzo premio, fu il primo che propagò il nuovo metodo in Lombardia. Il Focosi, l'Induno, quasi senza saperlo, illuminarono di luce crescente le tinte grigie ereditate dall' Hayez. L'Induno, valoroso soldato della libertà, superstite per miracolo alle ferite che lo crivellarono sotto Roma, consacrò il suo pennello ai fasti di quel principio che sostenne coll'armi. I suoi quadri di genere attesteranno ai venturi, come la famiglia italiana prendesse parte senza distinzione di sesso e di età, alla epopea nazionale. Il Focosi vendicò in un quadretto di due sole figure la Francia e l'Italia, dipingendo

l'imperiosa Caterina de' Medici che costringe il debole Carlo IX a firmare il decreto che soffocò nel sangue la libertà religiosa. Il Toma, già citato, ci mette dinanzi un processo dell'inquisizione, un *esame rigoroso*, come quello che s'intimò a Galileo. L'inquisito non può più rispondere, perchè è morto al tormento!

Il Tofano ci dipinge una candida monacella, una novizia, che rimasta sola nella tribuna interdetta agli sguardi profani, pensa per la prima volta al voto perpetuo proferito senza pensarci. Sono picciole scene della vita più o meno attuale, ma rischiarate da un pensiero moderno. La libertà politica ha soffiato sull'arte, e l'animò d'una vita novella. Questo risvegliarsi si osserva in tutte le provincie italiane, tranne a Roma e a Venezia, dove pure non potevano mancare gli artisti. Lo Zona e il Molmenti, veneti, sono valenti pittori: ma non ancora emancipati dalle pastoie politiche ed accademiche, si limitano a darci due episodii della vita artistica, l'arresto del Calendario, l'incontro del Tiziano e del Veronese, egregi studii di colore, due quadri che si connettono alla scuola tradizionale della Venezia. Ma il colore non basta, non basta la forma. Il tempo domanda di più, e i pittori veneti daranno meglio alla prossima esposizione.

Ho toccato dei pochi lavori che ricevettero più o meno l'impronta de'novi tempi; perchè l'arte isolata

dall' indirizzo comune dell' epoca, è un' arte decorativa, uno studio archeologico, o poco più.

Con ciò non vo' dire che non si possa animare d'una idea moderna anche le scene storiche d'altri tempi. Il Miola, dipingendo l'ignobile ghigno di Marcantonio e di Fulvia, alla vista del teschio reciso di Cicerone, ha giudicato il feroce triumvirato che aprì la strada all' impero. Il suo Plautó, mugnaio, che legge una sua commedia ai suoi compagni di servitù, vendica l' arte dalle catene che possono temporariamente aggravarla. Il Gerôme accennava a codesto nel suo quadro dei *Morituri*, inferiore per arte, ma superiore per il concetto che lo informa, al suo giudicio di Frine e all' indiscrezione di Gige. I neo-greci, i neo-romani, i neo-cristiani dovrebbero pensare a codesto. Noi accettiamo l'erudizione nell' arte, come già nelle lettere; ma a patto che le scene della vita antica rivelino qualche cosa ai moderni, e confermino la sentenza di Tullio che la storia de' morti sia la maestra de' vivi.

A questo mirava certo il Gérôme dipingendo la morte di Cesare e la fuga codarda de' senatori che non seppero essere nè con lui, nè con Bruto. A questo il Bellucci ed il Castagnola, presentando ai Fiorentini il cadavere di Alessandro de' Medici, indarno assassinato da Lorenzino. Quando un popolo è maturo alla servitù, poco giova tôr di mezzo il tiranno. *Uno avulso, non deficit alter.* Più alta e salutare

lezione diede il Barabino di Genova consacrando il pennello a raffigurare Bonifazio VIII, morto di rabbia sopra il suo seggio pontificale, mentre i Francesi e i loro complici sforzavano a colpi d'accetta e d'alabarda l'ultimo asilo di colui che fu detto il magnanimo peccatore, e fu veramente l' ultimo re di Roma. Dopo Bonifazio VIII, che ereditava se non tutti gli alti spiriti, almeno l' ambizione smisurata d'Ildebrando, l'edificio del papato romano andò mano mano sfasciandosi fino al punto in cui lo vediamo a' dì nostri, sempre sostenuto da una mano straniera che sembra prolungarne l'agonia per fargli meglio sentire la morte.

Il quadro del Barabino, esposto a Parigi, avrebbe richiamato l'attenzione del pubblico sul terribile dramma, che aveva a quei giorni medesimi una nuova peripezia, e avrebbe somministrato un nuovo esempio delle profonde armonie che legano la storia all'arte italiana.

Il quadro non fu spedito, e perchè? Le cause sono più facili a imaginare, che piacevoli a dirsi. Non è colpa dell'arte, se tra i cento quadri esposti nella sezione italiana, non tutti comparvero quelli che avrebbero potuto onorarla, e troppi ne furono ammessi che sarebbero stati meglio nell'ombra che li ricopre per sempre.

IX.

Non lascerò la pittura senza una parola del paesaggio, e della pittura di animali. Avevamo quattro o cinque quadri di Massimo d'Azeglio, che furono una felice innovazione or sono vent'anni; ora, al paragone de' moderni, si direbbero antichi, o meglio antiquati. La scuola napoletana rinnovò il paesaggio, come la pittura storica, studiando il vero e rendendolo con maggior luce e maggiore sincerità di contorni. Vertunni, La Volpe, Palizzi, Cortese, Benassai intesero, se così posso dire, la fisionomia morale, non solo dei bruti, ma delle piante, delle macchie, degli orizzonti. Non si contentarono già di riprodurre meccanicamente un frammento di paese, o la testa d'un agnello o di un bue: ma videro la campagna or mesta sotto la pioggia, or lieta ai primi raggi del sole, come era mesta o lieta l'anima dell'artista. Nel vitellino e nella mucca del Palizzi io veggo lo spirito che li move, come Virgilio nelle sue Georgiche e negli Idillj gli intende e parla e piange con essi. Gl'italiani non sono i soli nè i primi in questo genere di pittura. I fiamminghi, gl'inglesi e i francesi ci sono maestri: ma non è poca gloria camminare più presso a loro, che da gran tempo non ci fosse concesso.

PARTE TERZA

Scultura.

I.

L'ideale italiano si manifesta più volentieri colle forme plastiche, che non coi colori. Sia effetto delle nostre cave, emule delle greche, o del nostro cielo che accarezza e rispetta il candore de' nostri marmi anzichè contaminarli di tinte ferrugginose e grigiastre, l'Italia ha sempre mantenute le tradizioni greco-romane, e mano mano che la barbarie metteva a pezzi le statue de' numi e degli eroi, vi sostituiva quelle dei santi e dei martiri. L'Italia continua ad essere popolata di simulacri di marmo o di bronzo. Non vi è piazza, non vi è chiesa, non vi è luogo pubblico che non se ne adorni. Il duomo di Milano non ha ancora finito di ornare i suoi mille pinnacoli: ogni città, ogni villaggio ha il suo monumento marmoreo. La statua ha la sua nicchia già fatta in ogni casa, in ogni giardino. Si direbbe che noi crediamo

ancora agli dei penati e a tutte le divinità dell'olimpo, purchè sieno di marmo.

Gl'iconoclasti non hanno mai posto piede in Italia, o non vi hanno messo radice. Noi siamo ancora idolatri. Le società bibliche possono mettere il cuore in pace, e cercare altrove un terreno più propizio alla loro propaganda.

La scultura in Italia, rinata gigante sotto lo scalpello di Nicolò Pisano, emulò nel cinquecento i miracoli della scuola d'Atene; e dopo l'infelice periodo che declinò nel barocco, risorse quasi greca con Canova, e riprese lo scettro perduto per opera dei suoi successori, ai quali nessuno oggimai può contendere i primi onori dell' arte.

Quando giunse a Venezia, dono del museo britannico, la forma genuina dell' Ilisso del Partenone, in cui splende più manifesta la mano di Fidia, Canova già vecchio e vicino a chiudere la sua lunga carriera, restò lungamente pensoso; poi, rivolgendosi agli artisti che aspettavano il giudicio del maestro, non esitò di affermare: « Questa statua rinnoverà la scultura. Io sono troppo vecchio per trarne profitto, ma voi apprenderete da questo torso, come la natura non ha d'uopo d'esser corretta, e come il bello si trova sempre nel vero. Questa mi darà torto, ma l'arte ci guadagnerà ».

Questo giudizio onora l'illustre vecchio, quanto la più bella delle sue statue.

La profezia si avverò. Nei trent'anni che decorsero da quel tempo, la scultura italiana seguì due correnti. I più vecchi, quasi coetanei a Canova, già professori nelle varie accademie, non ebbero nè il tempo, nè l'animo di riformare se stessi: ma la nuova generazione che studiò di prima o di seconda mano i veri esemplari dell'arte gerca, come li avevano studiati i nostri scultori italiani del cinquecento, giustificarono le parole che furono come il testamento del vecchio Canova. Studiarono cioè dai Greci e dai cinquecentisti il modo di cercare il bello nel vero, l'arte di essere antichi e moderni ad un tempo: artisti, in una parola, non accademici. In tutta quella congerie di statue, onde sono popolati i musei, distinsero agevolmente le poche opere d'arte dalle moltissime dozzinali, che abbondarono in ogni tempo: opere di decorazione più che altro. Videro che i più valenti scultori dell'antica e della nuova êra avevano di comune il diligente studio del vero per *iscoprire* in esso, secondo la frase del Buonarroti, la forma sincera del bello. Non tutti però riuscirono alle medesime conclusioni. Alcuni restarono a mezza via, altri corsero di galoppo, oltrepassando forse la meta, a rischio di precipitare nel naturalismo più gretto. Dimenticarono l'aureo precetto di Orazio, applicabile a tutte le arti belle:

> Sunt certi denique fines
> Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

Il principe della scultura toscana era ancora giovanissimo. Espose, or sarà un quarto di secolo, un Abele già morto, che levò gran rumore. Gl'invidiosi andarono susurrando che la statua era formata dal vero, nè poteva dirsi un' opera d' arte. Il giovane artista lasciò dire un poco, poi provò col compasso alla mano che la statua era maggiore del vero. Gli emuli lo sfidarono ad un secondo lavoro, e il Duprè non tardò molto a scoprire il Caino che fugge dalla maledizione di Dio: quel Caino medesimo, che fuso in bronzo, sorgeva come portinaio all'ingresso della sezione italiana nel Campo di Marte. Portinaio appropriato, mi disse celiando un amico: Caino! vero simbolo dell'Italia!

Le lotte fraterne sono una funesta eredità dei maggiori, non solo in Italia, ma altrove. Anche nel campo dell'arte il martello dello scultore potrebbe alcuna volta picchiare sul vivo, più che sul marmo. Abbiamo noi pure i Caini e gli Abeli, ma non è scorso il sangue, che io sappia, e la discendenza d'Abele non è punto disposta a morire.

Parlo, come il lettore ha già indovinato, delle due scuole che nella scultura come nella pittura si contendono il campo e la palma dell'arte: l'una più ligia alle tradizioni dei Greci, l'altra più moderna e più nostra; che non riprova l'antico, ma prende le mosse dal cinquecento, e non vuole altro modello che il vero.

Nella sezione italiana Caino ed Abele si dànno la mano: combattono con armi cortesi, lieti di dividere fraternamente la palma.

Noi saremo giusti colle due scuole, e accetteremo volentieri dall'una e dall'altra ciò che incarna un'idea, ed esprime un concetto degno dell'epoca nostra.

II.

Interrogati i cento e più mila spettatori che visitavano giornalmente il palazzo dell'esposizione dinanzi a qual opera si fossero più a lungo arrestati, tranne i pochi uomini speciali che ci andavano per ammirare la propria industria o denigrare l'altrui, tutti avrebbero nominato il *Napoleone* del Vela: l'imperatore!

Noi c'incliniamo dinanzi a codesto verdetto del suffragio universale, certo più sincero e spontaneo d'ogni altro: e benchè il giurì internazionale abbia aggiudicato il gran premio al Duprè, chiediamo il permesso di dare la precedenza allo scultore lombardo e al suo capo d'opera: *Gli ultimi giorni di Napoleone.*

Diciamo scultore lombardo e italiano poichè il Vela fu educato in Italia, e diede il carattere alla scuola lombarda: benchè la picciola repubblica del Ticino avrebbe qualche diritto di rivendicare questa gloria a se stessa.

Il Vela cominciò scalpellino, e s'industriava in compagnia d'un fratello a riquadrare le basi d'una colonna, o ad ornarne il capitello di qualche foglia. Erano due scalpellini di vecchia razza, rassegnati colla mano all'umile còmpito, ma aspirando col pensiero alla gloria ideale dell'arte. Codeste aspirazioni presero tanta forza nel nostro Vincenzo, che il fratello un giorno gli disse: io lavorerò per due, e tu vattene a Roma, e diventa artista, se puoi. Detto fatto, si abbracciarono. Vincenzo partì, l'altro rimase a guadagnare il pane per sè, e il modesto viatico necessario al fratello.

Nel 1847 lo scalpellino era già divenuto scultore ed esponeva a Milano il suo Spartaco che si fa un'arma de' propri ceppi, e si rivendica a libertà. I Milanesi guardarono quello schiavo, non solo come una opera d'arte, ma come una lezione e un esempio. L'idea si propagò, maturò in pochi mesi, e nel marzo dell'anno seguente, fu noto al mondo che la razza di Spartaco non è spenta.

Lo scultore ticinese fu tra i primi a mostrarlo. Deposto il maglio e impugnata la carabina federale, accorse ad onorare l'opera propria, da vero figliuolo di Tell; nè tornò all'officina, se non quando il valore personale dovette cedere per poco alla forza e alla frode. Chi scrive queste parole lo conobbe in quel lembo di terra italiana che da circa un secolo governa se stessa, e va superba di offrire un asilo alla

libertà sopraffatta. Egli era stato incaricato di scolpire un monumento a due nobili giovanetti, Eurialo e Niso della nostra epopea: Dandolo e Morosini. Ma le due famiglie, o ligie al papa, o avverse al principio repubblicano, ricusarono più volte il modello dov'era glorificata la causa che le due vittime avevano suggellato col sangue. Volevano due cippi senza simbolo e senza carattere storico, adducendo a pretesto l'economia.

Non si tratta d'economia, rispose l'artista, nè il prezzo sarà maggiore s'io vi aggiungo un bassorilievo che rappresenti la causa per cui morirono, e il luogo.

Era quello appunto che s'intendeva evitare: onde l'artista spezzò il suo modello dicendo: *io non mento alla storia.*

Cittadino svizzero, potè tornare liberamente a Milano ove aperse un'officina e cominciò a popolarla di opere nuove, le quali accrescevano di giorno in giorno la fama dell'artista, già capo scuola. Il governo austriaco sperò cattivarselo promovendolo a membro del Consiglio accademico, e a non so quale ordine cavalleresco in compagnia del maresciallo Radetzki. Il Vela rispose senza esitare che non poteva accettare nè officio, nè titolo. Il governo allora mutò registro, e smascherò le sue vere intenzioni, ingiugnendogli d'aver a sgombrare egli e le sue statue dentro ventiquattr'ore. E prima che finisse il giorno, sgombrò. Ricoveratosi a Torino, diede opera alla statua colossale

che i Milanesi gli commisero per attestare al Piemonte la gratitudine e la volontà della patria. Il soldato subalpino sorge lì sulla piazza del Castello, difendendo colla spada sguainata il sacro tricolore italiano. Nessuno artista era più degno dell'opera, e nessun'opera più degna del luogo. E nessun artista, ch'io sappia, ebbe sì belle occasioni di rendere l'arte stimolo e monumento di grandezza civile. Fu merito e fortuna ad un tempo, ma fortuna non cieca: poichè il Vela ha sempre attinto le sue ispirazioni ai sentimenti più generosi del cuore umano. E perciò abbiamo creduto di accennare questi tratti del suo carattere e della sua storia, opportuno commento all'opere sue. Nè il Vela è solo che unisca in Italia il merito dell'arte, all'officio di cittadino e di patriota, continuando, quanto il concedono i tempi, l'esempio del Buonarroti. Non disperiamo dell'arte, nè della patria italiana!

Il Vela mandò a Parigi tre statue di vario genere: una Primavera, un gruppo colossale in plastica, rappresentante Colombo e l'America, e la statua che fu e sarà il più splendido monumento dell'ultima esposizione: *Napoleone morente* del quale si può dire, meglio che dell'inno del nostro Manzoni: *che* certo *non morrà*.

Egli è là, assiso sulla vasta poltrona da cui non dovrà più levarsi. Tutta la sua vita, le memorie, i rimorsi, i disinganni, i dolori, i disegni giganteschi,

le imprese poco minori, tutto ciò ch' egli fece, tutto quello che non gli fu concesso di compiere, la storia di un secolo condensata in un cervello, in un' anima umana, tutto ciò è dipinto, è scolpito su quella fronte, su quelle labbra, in quello sguardo che per mirabile magistero sembra animato e terribile fino nel marmo. Giammai scarpello di scultore ha effigiato una figura più epica ad un tempo e più tragica. Ma la tragedia non si manifesta nei lineamenti contratti e nel gesto convulso. L' attitudine della persona, delle braccia, delle mani è quasi tranquilla, tranne la sinistra che sembra aggravarsi su la carta d' Europa spiegata sulle ginocchia. Canova gli pose il globo in mano, nel bronzo lungamente negletto ed ora risorto nel cortile di Brera. Era il simbolo antico. Ma la carta geografica ch'egli consulta fino nell'ultime ore della sua vita ha un significato più chiaro e più definito. Egli ripete forse la sua profezia: *Fra cinquant' anni l' Europa sarà repubblicana o cosacca.* Non sappiamo se fosse tale l'intendimento dell'artista che effigiò quella testa; nè vogliamo dire quanti tra le migliaia e migliaia di spettatori interpretassero in questo senso lo sguardo e l'attitudine dell' uomo che aveva afferrato la spada della rivoluzione per mutarla nello scettro più despotico che mai pesasse sul mondo. Il Napoleone del Vela, benchè vivo e reale, è sollevato nelle regioni serene della storia: è circondato dall'aureola della morte o piuttosto della

immortalità. Non vi dice, non vi accenna alcun sentimento particolare: ma v'impone un rispetto misto di pietà e di terrore come i grandi protagonisti della tragedia antica.

Il fitto cerchio di persone d'ogni ceto, d'ogni età, d'ogni lingua, che gli stava dattorno, taceva come avrebbe fatto dinanzi all' imperatore ancor vivo, dinanzi all'uomo dalle cui mani fosse sfuggito l'impero del mondo e potesse ancora riprenderlo. Dinanzi a tutte le altre opere d'arte vedevi gli spettatori riscontrare sul catalogo l' argomento: un domandare, un rispondere, uno scambio di pareri diversi. Dinanzi al Napoleone di Vela nessuno parlava. Non udivi che quel sordo mormorio d' ammirazione che non ha bisogno di articolarsi a parole. Stavano là inchiodati, immobili, pigiati a fianco ed a tergo dai sopravvenuti, che non potevano ancora vedere a loro agio quel capo d' opera che riempiva non solo il palazzo dell' esposizione, ma tutta Parigi. A pochi passi di là, nella sezione francese, c'erano venti busti, ed una statua intera dell' *uom fatale*, scolpiti nel marmo più puro da uno scultore francese che doveva a quella specialità il suo nome e la sua fortuna. Quella statua in tutta la maestà e la pompa imperiale, quei busti che lo rappresentavano in tutte le fasi della sua vita, da quando studiava matematica nel collegio di *Brienne*, fino a quando declinava verso il sepolcro a Sant'Elena, erano stati tante volte ammirati

e magnificati nelle pubbliche mostre e nei musei di Parigi: ora nessuno vi volgeva più uno sguardo: erano stelle eclissate all' apparire del sole sull'orizzonte: erano abbozzi di uno scolare, dinanzi al capolavoro del maestro. Nella sala stessa dov' ei sorgeva non era solo, non occupava un posto eminente e centrale. Gli torreggiava accanto il bronzo colossale del Davide: gli stava d'accanto la *Pietà* del Duprè: e la graziosa *Driade* del medesimo Vela si levava da un cespo di fiori che parevano freschi e vivi, come la ninfa: gli sorrideva in faccia l'*Amor pitocco* del Cambi, che raccoglieva nella piccola mano l' elemosina di tutti gl' innamorati. Tutte queste statue e molte altre che avevano un valore comparativo assai grande, non venivano che in seconda o in terza linea. L' imperatore le dominava tutte. A lui le corone di fiori e di cipresso, le poesie della vecchia guardia superstite, gli sguardi obbliqui dei critici e de' rivali che si preparavano a denigrarlo altrove, ma non avrebbero osato di farlo a viva voce fra quel coro di ammiratori entusiasti e convinti. C'era una potenza fascinatrice in quell' opera che forse nessuna statua antica o moderna aveva mai esercitato su' circostanti: dovuta in parte al soggetto in se stesso, ma molto più al modo ond' era stato concepito, interpretato, animato dal soffio miracoloso dell' arte.

Il pensiero ricorreva volentieri alla Galatea di Pimmalione, animata dall' amor dell' artista: ma qui non

era la sola bellezza delle forme che avea creato il miracolo. La statua aveva evocato tutte le idee, i sentimenti, gli odii, gli amori, gli applausi, le maledizioni onde era stato segno quell'uomo. Era l'inno del Manzoni tradotto in marmo tutto d'un pezzo: era il morente di Sant' Elena risorto un istante per essere giudicato, come i Faraoni d'Egitto, da due generazioni che aveva dominate e mietute.

III.

Dinanzi a questo avvenimento inaspettato, la critica parigina, come un soldato avvezzo a vincere, all'apparire improvviso di un avversario formidabile, rimase alquanto perplessa. Poi ricevuta, come accade a Parigi, la parola d'ordine da uno di quelli che sogliono pensare per tutti, con una maravigliosa concordia, piombò addosso al gigante colle armi di cui dispone: gli arguti epigrammi, l'affermazione imperturbabile, il superbo disprezzo.

Molti scrittori distinti, poco amici al governo imperiale, videro nel Napoleone di Vela una buona occasione per lanciare alla statua la freccia che dovea rimbalzare sul vivo. Ma i più mostrarono troppo aperto il dispetto che risentivano, al vedere l'entusiasmo pubblico accentrarsi intorno ad un'opera d'arte di quella nazione, che da lungo tempo si considerava

decaduta e già fuori di combattimento nel campo del-l' arte.

Massimo de Camp, il patriòta, il soldato garibaldino, che pure avea conosciuto l' Italia e versato il sangue per essa, non dubitò di uscir fuori coll' aforismo: *la superiorità della Francia in fatto di scultura, è cosa incontrastabile!* Codesto giudicio *a priori* non ci avrebbe fatto maraviglia in bocca ai giurati che premiarono non so quante statue francesi, che i premi non salveranno dall' obblio: ma sulle labbra di un uomo tale, e nelle pagine di una rivista per lo più indipendente ed anche amica all' Italia, non l'avremmo creduto mai se non l'avessimo letto cogli occhi nostri.

Ma la nostra meraviglia non finisce qui.

Delle cinquanta e più opere di scultura esposte nel nostro compartimento, nessuna, ch' io sappia, ebbe l' onore di essere particolarmente lodata o biasimata. Tutte le armi furono converse contro il Napoleone del Vela, anzi non sulla statua in se stessa, ma sopra alcuni accessorii della medesima: per esempio sulla coperta di lana che ne avviluppava la parte inferiore, sul tessuto della medesima: sulla carta geografica nella quale alcuni vollero vedere una volgare tovaglia, sulle gale della camicia e sopra altri particolari di nessun conto. Del viso del Napoleone, ch' era il tutto, nessuno parlò nè in bene nè in male: delle mani alcuno asserì ch' erano troppo sottili per un uomo che moriva di mal di fegato: ma la maggior parte

si limitò per sei mesi a ripetere con diverse frasi la stessa censura sulla camicia, sulla coperta, e sopra gli altri accessorii a cui nessuno degli spettatori poneva mente, o non certo per biasimarli.

Un' altra meraviglia era questa, che quella coperta, quella camicia, quelle pieghe si censuravano non per mancare di verità, ma per essere troppo veri. Volevano inferirne che l'effetto prodotto da quella statua era dovuto ad una certa abilità di raspa, ad una affettata imitazione della trama, che sorprendeva a prima vista il popolo, miglior giudice di codesti effetti che delle vere e sostanziali bellezze dell' arte.

Questa volta non era davvero il popolo che desse prova di un senso sì ottuso: erano dessi i giornalisti più rinomati, i critici più competenti. Onde non fu difficile a riconoscere la vera ragione di tanta unanimità di giudicî, in uomini per ordinario così discordi. Obbedivano, sapendolo o non sapendolo, ad un piano di guerra, destinato a ferire nel capo e nel cuore il nuovo avversario che minacciava codesta *incontrastabile superiorità della scultura francese.*

C'è di più.

La critica parigina si è messa da gran tempo a mover guerra all'arte accademica e, per così dire, ufficiale. Courbet ebbe pochi seguaci e nessuno che l'uguagli nel merito, come pittore: ma i suoi principii, dirò meglio i suoi paradossi prudoniani in fatto di critica artistica sono divenuti altrettanti assiomi.

La critica parigina è curbettiana quasi senza eccezione: vuole nell'arte il vero, e nulla più del vero: e se questo è sgraziato, deforme, schifoso, tanto meglio per l'artista che avrà saputo dare un calcio all'ideale per consacrare la sua tavolozza a dipingere sulla tela ciò che, veduto in natura, ci farebbe ritorcere con orrore e con ribrezzo lo sguardo.

Codesta è l'esagerazione di un criterio buono in se stesso. Quando l'arte, forviando dal vero, precipita di manierismo in manierismo fino al barocco, è necessario ritrarla ai principii, e premunirne gli allievi, sempre più disposti ad imitare il maestro, che la natura.

Ma ciò che è vero per un ramo dell'arte, è vero per tutti gli altri. I nostri critici prudoniani, o curbettiani, a voler essere conseguenti a se stessi, avrebbero dovuto lodare altamente nel Vela i difetti che biasimavano. Codesta stoffa, codesta trama era imitata fedelmente dal vero, e attirava, a lor giudicio, la lode e l'entusiasmo del pubblico: qual miglior occasione per trovare in codesto fenomeno la conferma della loro teoria? Qual miglior occasione per batter in breccia l'edifizio secolare dell'accademia, che da David in poi s'era smarrita nella fredda imitazione dell'arte grecolatina, anzi che prendere le mosse dal vero, qualunque fosse, e fondare una scuola indipendente dalle tiranniche tradizioni italiane? Per imitare una coperta di lana e i pizzi di una camicia, non era necessario mantenere un'accademia a Roma, e mandarvi d'anno

in anno gli allievi più distinti ad attingervi i principii di un bello convenzionale e straniero. Anzi si poteva coronare codesti sottili ragionamenti coll'epifonema vandalico del Proudhon, che avrebbe voluto bruciare e distruggere tutte le pinacoteche e i musei non francesi, da Fidia a Raffaello (*).

Noi non crediamo necessario ribattere codeste censure, nè difendere il Vela dai loro morsi. I paradossi contengono in se stessi il germe che li distrugge. Le contraddizioni, le incongruenze non durano molto, massime ne' francesi, così mutabili per se stessi, e avvezzi ad abbattere oggi colle lor proprie mani, ciò che hanno costrutto pur ieri. Il buon senso di cui si vantano non a torto, prenderà assai presto il sopravvento e non dubitiamo che, possedendo ora la Francia il capo d'opera dello scultore lombardo, si recheranno presto o tardi a far emenda onoraria nella sala dov'è collocato, a Versailles, quelli stessi che l'hanno più biasimato e deriso. Ci aspettiamo anzi di vedere dagli scultori francesi imitato ed esagerato quel magistero della raspa onde la scuola lombarda sa variare per modo la pulitura del marmo, da imitare e stufe, e capelli, e foglie e fiori, ed ogni superficie scabra o liscia o vellutata secondo il caso, tanto che la pietra, non men che la tela, giunga a rendere il vero, senza danno del bello.

(*) *Du principe de l'art.* Proudhon. Opera postuma.

Arrivederci alla prossima esposizione!

Tutto questo armeggìo della critica intorno alla statua del Vela prova una cosa, ed è questa: che lo scultore lombardo affermò con questo suo lavoro un principio d'arte ancor nuovo, e che tende ad imprimere un nuovo indirizzo alla scultura moderna.

Si applicavano fin qui all'arte plastica quei criterii reputati infallibili, con cui si giudicavano i soggetti più o men tragediabili.

I poeti tragici cercarono finora e seguitano a cercare di preferenza gli argomenti della storia antica e dell'antica mitologia: onde fu detto argutamente:

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?

Così gli scultori. Essi vogliono il nudo, o tutt' al più, il peplo greco e il paludamento romano, del quale ammantano anche gli eroi moderni alla barba del figurino francese che impone loro la giubba, la cravatta, le scarpe, e tutti gli altri amminicoli della toeletta attuale. Non sono molti anni che il Napoleone della colonna Vendôme, vestito del suo abito militare e coperto dal suo classico cappelluccio, ha dovuto cedere il campo ad un altro, vestito da imperatore romano. Non parliamo della statua di Canova pur mo' citata, che è tutta nuda come quella di un atleta nel circo olimpico antico.

I maestri accademici avrebbero arrossito e arrossirebbero ancora a' dì nostri, proponendo agli allievi

un soggetto che non appartenesse al mondo greco o romano.

Il Vela, il quale cominciò collo Spartaco ignudo, e mostrò più volte quanto valesse nel riprodurre la natura senza orpelli e senza ornamenti, fu de' primi tra noi che osasse mostrare col fatto come la scultura non sia diversa dalle arti sorelle, e possa imitare le vesti e gli abiti contemporanei, senza derogare perciò al proprio carattere. Egli dovette dire a se stesso, che la bellezza non è confinata ad un paese e ad un secolo: che il nudo esiste a' dì nostri, come a quelli di Adamo: che abbiam noi pure stoffe e fogge eleganti che lo scalpello può scolpire, come il pennello dipingere: e che il vero, côlto nella sua espressione più conveniente, non può essere inaccessibile all'arte che ha per oggetto la imitazione del bello.

Codesta era una innovazione di gran momento. Tutti i soggetti divenivano tragediabili e plasmabili senza altra condizione che quella di esprimere il bello come era, e trattare argomenti che fossero degni dell'arte. Egli non si mise a predicare questa teoria colla voce e colla penna come si diletta di fare il Courbet, e molti altri francesi, tedeschi e italiani, che sono artisti più a parole che a fatti. Il Vela fece la sua natural propaganda co' propri lavori, non tutti belli egualmente, e non tutti degni d'esser presi a modello: ma tutti qual più qual meno ispirati da questa profonda convinzione dell'animo suo. Fosse la forza del vero,

o l'eccellenza dell'artista che crea, anche senza volerlo, gl'imitatori, il Vela fece scuola nell'alta Italia, ed è già salutato come capo della scultura lombarda.

Il suo *Napoleone*, la sua *Primavera*; il suo *Colombo* erano circondati da moltissime statue più o meno belle e lodevoli, ma tutte ispirate dallo stesso principio e trattate col medesimo magistero. I lombardi che furono sempre nelle mode, nelle lettere e in altri rami dell'arte troppo ligi alla dittatura francese, in questo osarono emanciparsi dalla Francia e dalle altre parti d'Italia, e diedero il nome ad un genere di scultura, che parve nuovo a Parigi. Noi parleremo di alcuni allievi, o imitatori, o emuli del Vela, ma dopo aver toccato, come vuole giustizia, delle migliori opere della scuola toscana che si conserva più fedele alle tradizioni greco-latine e a quelle del cinquecento, senza perdere punto del suo vantaggio, e meritando anzi dal giurì internazionale la prima corona dell'arte, nella persona di Giovanni Duprè.

IV.

Giovanni Duprè rappresentava a Parigi, come rappresenta degnamente in Italia, la scuola toscana.

Nato a Siena, e venuto già adulto nell'arte a Firenze, si maturò sotto gli occhi del Bartolini, dalle cui mani ereditava, per così dire, lo scettro della scultura.

La Toscana, sia per temperie di clima, sia per virtù di antichissime tradizioni, si tenne sempre lontana dalle innovazioni subitanee ed estreme.

L'arte italiana ebbe qui la sua culla, e vegetò rigogliosa al soffio della libertà popolare. Esaminando i primi lavori de' Pisani e di Cimabue, si direbbe che la pittura, e più la scultura vi nascessero adulte e giganti. Il fatto sta che le tradizioni greco-latine non erano mai morte in Italia. Durò colla lingua latina la memoria e l'amore della civiltà antica ereditata da Roma. Nei primi fervori del proselitismo cristiano si manomise e distrusse l'antica Fiesole, ma le sue colonne si adoperarono quasi nel tempo stesso a sostenere il coro di San Miniato, dove si ammirano ancora quegli eleganti rosoni che si direbbero tolti a qualche pulvinare di Venere, se non serbassero qua e là qualche simbolo del cristianesimo primitivo.

Niccolò Pisano scolpì la tribuna del battisterio di Pisa, prima che Dante e Giotto spiegassero tanto alto il volo dell'arte.

Fu questo un nuovo germe sbocciato, per così dire, dal nulla, una efflorescenza originale della civiltà cristiana, o non piuttosto un rifiorire dopo la diuturna barbarie, dell'arte greco-latina?

Basta gittare uno sguardo alla tribuna del Pisano, e al bassorilievo del sarcofago antico che si conserva nel camposanto di Pisa, per decidere la questione. Niccolò Pisano studiò l'antico quanto, e meglio che

non facciamo a'dì nostri. La storia di Fedra, effigiata su quel sarcofago, gli somministrò le forme antiche del nudo, i vari tipi dell'uomo, della donna, che modificati dal genio della fede novella, gli bastarono a rappresentare la leggenda evangelica con quella perfezione di forme e con quella ingenuità d'affetto, che ognuno può vedere a sua posta. L'arte toscana, massime la scultura, fu dunque una palingenesi dell'arte greco-latina. Appena il dolce tepore della libertà venne a fecondare questa terra, le lettere e le arti rinacquero dal vecchio ceppo, lungamente infecondo. Dante nelle sue cantiche, Giotto nelle sue tavole e ne' suoi freschi, i Pisani a Pisa, a Siena e nelle altre città toscane, condussero la scultura sì innanzi, che poco mancò a Mino da Fiesole, al Donatello, al Ghiberti per raggiungere il sommo. Fu bene a questi tre fondatori dell'arte moderna conoscere dell'antico quanto bastasse a guidarli, senza scemare in essi la spontaneità dell'ingegno, e la necessità di domandare alla natura immortale e alla fede novella le loro libere ispirazioni.

Il cinquecento fu ben definito rinascimento dell'arte: L'arte antica rinacque, ma rinverginata dalle nuove credenze e dallo studio sincero del vero. Accadde allora per impulso spontaneo ciò che ora si tenta per istudio meditato e riflesso, ritirando cioè l'arte decaduta ai principii, collo studio combinato dell'antico e della natura. Di qui sono sôrti Bartolini, il Duprè e in generale la scuola toscana, diversa in questo dalla

lombarda, che non ha quasi mai perduto quel temperato sentimento del bello, ch'è tanta parte del genio. L'infinito numero delle opere d'arte onde il cinquecento ha seminate tutte le terre della Toscana, non permise agli artisti di chiudere gli occhi a questa forma per così dire paesana. Gli scultori toscani non furono mai tutti greci nè tutti accademici; nè quindi per naturale reazione sentirono il bisogno di rituffarsi nelle acque vive della natura, come ora avviene in altri paesi d'Italia e d'Europa. Il Duprè e gli altri artisti della sua scuola non sono dunque novatori nell'arte come abbiam detto del Vela. Sono piuttosto conservatori più o meno felici delle tradizioni risorte nel cinquecento. Venga ad animarli il pensiero moderno e saranno i primi. Ma l' angelo non ha ancora agitate colle ali le acque vivificanti della piscina probatica. La forma greca e la toscana furono belle finchè esprimevano il pensiero contemporaneo: ora il pensiero non è più greco, nè toscano. Un ideale più vasto e più alto ci sta dinanzi: e tocca all'arte incarnarlo, ove non voglia rassegnarsi ad essere oggetto d'archeologia e sterile anacronismo.

V.

Il Duprè potè recare a Parigi non poche delle sue opere, e delle migliori: La deposizione della croce in marmo, il modello del suo trionfo della croce, già

collocato sul frontone della basilica di questo nome a Firenze, la base istoriata della gran coppa di porfido, non ancora potuta eseguire in marmo. Vicino alla *Pietà* sorgevano, come rampolli della stessa pianta, il *Giottino* d'Amalia Duprè, e il busto del padre: due lavori in cui era facile vedere la scuola paterna: i quali, posti così da vicino, ci richiamavano i loro autori quali si veggono spesso per le vie di Firenze passeggiare l'uno a fianco dell'altra. *Fortes creantur fortibus et bonis.*

Poco lungi, sull'ingresso del nostro compartimento, sorgeva, come ebbi a ricordare, il Caino, fuso in bronzo dal Papi: statua men conosciuta a Parigi dell'Abele, che primo rivelò all'Italia ed altrove la potenza artistica del Duprè, e quel fare tutto suo, che tiene del greco e del cinquecento mirabilmente fusi nello stampo originale a lui proprio.

La *Pietà* è opera insigne di sentimento e di forma, tale da giustificare il giurì, che le decretava il gran premio in confronto del Napoleone del Vela che pure la ecclissava a Parigi, per suffragio universale del pubblico.

Il soggetto, come ognun vede, non era nuovo. Non v'è scultore di qualche fama che non abbia rappresentata la Niobe cristiana col figlio in grembo, morto innocente per riscattare il genere umano. Il Cristo, spento nel fior degli anni, non poteva offrir novità, nè presentare una forma guari diversa da quella

dell'Adone o del Meleagro de' Greci. Ed è infatti più greco che non è l'Adone del Buonarroti agli Offici, colle membra dolorosamente contratte dalla morte violenta, più che agli artisti greci non avrebbe permesso il culto amoroso del bello.

Il Buonarroti scolpiva anch'esso la sua *Pietà* restando più fedele alla tradizione cristiana, che non cercava ancora nella figura del Cristo le forme di una perfezione ideale. Ma il dolore della madre è più profondo e più mistico in Michelangelo, che non sia nel gruppo del Duprè. Le linee più rigide e più geometriche che il Buonarroti adottava, in quest'argomento hanno più del rituale che non parve necessario allo scultore moderno, il quale poteva spaziare più libero. Egli imaginò difatti una madre più vera, snodò di più le sue membra, diede al suo dolore un carattere più umano e più nostro. Il Duprè ha obbedito, senza volerlo, allo spirito nuovo che anima l'arte. Checchè se ne dica, la sua madonna è più mossa che il dogma cattolico non concedesse a' nostri maggiori. Noi di ciò non vorremmo accusarlo: ma la falange de' nuovi mistici lo faranno, mentre i moderni naturalisti potrebbero chiedergli un passo di più verso la natura e la storia. Noi lo accettiamo qual è, come abbiamo accettata ed intesa la scuola toscana. E se quel gruppo fosse stato collocato in disparte, non pochi dei visitatori che costì tributavano un culto quasi esclusivo agli ultimi giorni di Napoleone, avrebbero forse dato una lagrima a quella madre

dolorosa che sembra domandare ai presenti se hanno mai veduto un affanno simile al suo.

Avremmo desiderato che il Morelli avesse mandato a Parigi il suo quadro in cui dipinse, da vero storico ed archeologo, la scena stessa. Quel Cristo, avvolto, fasciato nella sindone monda di Giuseppe d'Arimatea, circondato dalla madre, dalle pie donne, dagli amici sul cui muto dolore piove un raggio la luna mezzo velata dai nugoli, produce un effetto ancora più grande. È l'effetto di un dramma, anzichè quello che ci può essere ispirato da una tragedia antica o dal gruppo veramente tragico del Duprè. Quei due soggetti, o meglio quelle due forme di rendere il soggetto medesimo, sarebbero state occasione di opportuni confronti, e ci avrebbero fornito un criterio preciso per giudicare come e quanto il sentimento religioso possa ancora guadagnare di forza e di efficacia dallo studio diligente della storia e del vero.

Dell'altre opere del Duprè più sopra accennate abbiamo esposto il nostro franco parere nell' undecimo fascicolo dell' *Italia all'esposizione universale*, opera che procede coraggiosamente verso il suo compimento, e non dubitiamo raccomandare ai nostri lettori come la illustrazione più splendida di ciò che abbiam potuto recare a quel convegno delle arti e delle industrie contemporanee.

Alla gloria di Duprè, e della scuola toscana basti per ora quanto abbiam detto del gruppo della *Pietà*,

al quale nessuno vorrà invidiare in Italia gli onori che gli furono prodigati, una volta che sia collocato nella cappella per cui fu immaginato e scolpito.

VI.

Tito Sarrocchi è senese come il Duprè. Fece il suo tirocinio alla medesima scuola del suo illustre concittadino: ma sia per manco d'impulsi, sia per amore più forte del loco natio, rimase entro il circolo modesto segnato dai primi studi e dalle prime abitudini. Il nome di Duprè venuto a Firenze, non tardò molto ad essere conosciuto ed onorato in Italia e fuori, specialmente dopo l'*Abele*: il Sarrocchi, più giovane e d'animo più rimesso, si stette contento all'affetto dei suoi concittadini, e si consacrò interamente ai lavori che gli furono commessi costì. Chi conosce Siena non ne avrà meraviglia. La vecchia città ghibellina, massime prima che un anello di ferro la stringesse alla sua antica e fortunata rivale, era come un'oasi di costumi, di consuetudini, di vizi e di virtù d'altri tempi. Era una città del medioevo, conservata sotto una campana di vetro. I suoi abitanti l'amano o almeno l'amavano coll'affetto esclusivo e geloso di un amante felice. Il Sarrocchi dovette esser di questi. E se pur venne a Firenze, non tardò a ritornarsene a Siena.

Siena non ha pinacoteche e musei dove le varie scuole italiane sieno rappresentate a dovizia. Ha una

accademia propria, come ebbe sempre una scuola propria di pittura, di scultura, d'intaglio che non si confonde colle altre. L'arte senese, che data forse da un'epoca anteriore a quella di Firenze, si svolse passando per le medesime fasi dallo stecchito al barocco, ma senza imitazione servile dei suoi vicini. Il Sodoma fu il suo Andrea del Sarto, Jacopo della Quercia il suo Donatello. Quanto alla scultura in legno, dagli antichissimi intagli del duomo, alle opere recenti del Barbetti, del Giusti e del Gájani, c'è una catena non interrotta nè guasta.

Jacopo della Quercia è l'Orcagna, il Pisano il Sansovino di Siena. Non movi un passo senza trovartelo a fronte. La magnifica fontana di piazza, forse la Fontebranda di Dante, fu coronata dal Quercia di bellissime statue rappresentanti le Virtù civili e religiose, vanto de' nostri maggiori. Ma il tempo rode ed altera le virtù dell'animo e i loro simboli di marmo. Le povere Virtù di Fontebranda erano divenute indiscernibili per le intemperie e gl'insulti degli uomini nelle guerre più o meno intestine a cui Siena fu esposta così di sovente. Tito Sarrocchi ebbe la commissione di ristaurarle e rifarle. Studioso com'era del patrio scultore, per modesto che fosse il prezzo, si consacrò a tutt'uomo a questa opera patria. Rifece le statue nello stile del maestro, tanto che, se qualche rigattiere le recasse a Parigi, potrebbero avere la singolare fortuna dei busti del Bastianini. Il Giusti ve

le mandava intagliate in avorio, e ottennero il premio dovuto.

Il Sarrocchi non poteva mandarle nè in marmo, nè in plastica, ma spedì una sua *Baccante*, ed un gruppo intitolato *Prima lettura.*

La *Baccantina* fu lavorata, o almeno imaginata, qualche anno prima d'un'altra che ognuno può vedere a Firenze nelle officine del Duprè. Il soggetto è greco e dovette essere proposto da una accademia. Tutte e due sono, direi quasi, caste nella subita ebbrezza che le sorprende. Posta una a rincontro dell'altra, fornirebbero i termini di un opportuno confronto fra i due ingegni, e la diversa ispirazione che ricevettero a Siena e a Firenze. La *Baccante* del Duprè è più greca, quella del Sarrocchi serba più ingenue le traccie dei maestri del cinquecento. Ma all'una e all'altra si potrebbero applicare i celebri versi:

. . . . . . Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Anche nella facciata di Santa Croce a Firenze, i due scultori senesi si danno amicamente la mano, senza confondersi.

Il gruppo *La prima lettura* rappresenta una giovanettina che insegna leggere al fratello più giovane. Le figure son belle, il marmo trattato con amore, l'espressione vera e parlante. Quei due bimbi hanno le grazie che cattivarono tanto applauso alla *Leggitrice* del Magni, ma senza il soverchio studio degli

accessorî che fu tanta parte del merito e della fama che ottenne.

Non vogliamo scendere a più minuti particolari intorno a queste opere del Sarrocchi, per non dir troppo, rispetto agli altri. E questo abbiamo accennato per onorare l'artista modesto, e per indicare il vario procedimento della idea artistica nelle differenti regioni d'Italia. Grande ricchezza e invidiabile privilegio è questo del nostro paese, che come riunisce ed alterna le produzioni di molti climi, così nell'arte non tiene una sola via, ma seguendo il vario temperamento e le tradizioni diverse di una scuola e dell'altra, può resistere più facilmente ad un impulso straniero od eccentrico, e conservare in qualche oasi felice il germe del buon gusto che a tempo e a luogo rifiorirà. Nè il suolo, nè l'ingegno italiano si presteranno mai alla così detta *grande cultura*, cioè a quella uniforme disciplina che può accrescere in un dato periodo i prodotti naturali e la pubblica ricchezza, ma non quell'elemento del bello che è il vario, e quella indipendenza di carattere ch'è guarentigia di libertà.

VII.

Nè a te vorremo ricusare l'obolo che domandi con tanta grazia, *Amor pitocco* del Cambi!

Tu non hai avuto, ch'io sappia, nè medaglie, nè croci, nè alcun'altra ricompensa ufficiale; ma non vi

è donna innamorata, nè giovane novizio in amore, nè animo memore di antiche e nobili simpatie che, passando dinanzi a te, non abbia deposto un lieve tributo nella tua manina sporta ai passanti con sì grazioso e procace sorriso!

Parlo del picciolo *Cupido* di Ulisse Cambi, che passò quasi inavvertito a Firenze nella prima esposizione italiana, e dovea venire a Parigi per trovare tanta corrispondenza d'affetto. È una statuina greca, un'ode di Anacreonte scolpita in marmo: un epigramma, se volete meglio: poichè quell'Amorino che vi chiede non un bacio, ma un soldo, e si cela dietro il dardo avvelenato che vi destina, non è certo il figliuolo di Venere Urania. Ma questa dea non è più di questo mondo. Non si chiama Urania o Celeste per nulla! O se ci fa qualche visita in questo globo sublunare, felice chi può vederla col suo figliuolo legittimo. Codesto del Cambi è un figlio naturale e forse un po' spurio: ma in quel trambusto dell'esposizione chi poteva domandargli il passaporto e la fede di nascita, ammeno che non fosse un ufficiale della polizia?

C'erano nella nostra sezione parecchie statuine che tendevano la palma e domandavano la carità di un obolo o di un sorriso: ma dopo aver veduto questo del Cambi, le viscere di carità del pubblico parigino e mondiale non provavano più nè simpatia, nè pietà. Quel malizioso bimbo aveva accaparrato per sè tutte

le chicche, tutti i sorrisi, tutte le picciole monete destinate alle miserie eventuali della giornata. E a dispetto del giurì internazionale che non si lasciò intenerire dalle sue moine, non solo trovò un compratore fino dai primi giorni, ma lo scultore fiorentino ebbe commissione di ripeterlo non so quante volte, perchè nessun paese del mondo fosse defraudato del suo *Amor pitocco.*

Dovrei qui, prima di lasciar la Toscana, parlare dei lavori del Costoli, del Fantacchiotti e di qualche altro scultore fiorentino: ma l'analogia dell'argomento, e la dignità del merito mi impone di passare il golfo e fare una visita al Varni di Genova, che espose il suo gruppo: *Amore che vince la forza.* Nè anche questo gruppo bellissimo per concetto, irreprensibile per la forma, ebbe la virtù di vincere i Radamanti del giurì parigino. Convien dire che i loro cuori fossero vestiti di un triplice bronzo per resistere ad ogni specie d'amore, anche a quello che vince la forza! Starei per dire che non fossero forti, per non dire che non furono giusti con noi!

Il Varni è una gloria di Genova, uno dei più arguti ingegni, degli uomini più culti, e artista vero e fecondo. Egli avrebbe potuto, volendo, popolare il nostro compartimento colle sole statue che si lavorano nel suo studio. La sua maniera arieggia la fiorentina: innesto dello stile greco sulla base dei cinquecentisti, o meglio ancora, dello stile di questi sul ceppo greco. Il Varni

è parco dell'opere sue non meno alle esposizioni italiane che alle altre, o per ritrosia d'animo sdegnoso, o per noncuranza de' facili applausi. Ma a Parigi non poteva mancare, e vi mandò questo gruppo di un lione domato da Amore. È simbolo antico, ma sempre nuovo quando lo tratti un artista di quell'ingegno. Noi siamo ben lontani dall'*Amor pitocco* e più alti. Qui lo scultore non celia coll'Amore: lo rappresenta com'è, come apparisce al naturalista, al filosofo ed al poeta: quel poter misterioso, universale, eterno, che non solamente doma l'ostacolo e la forza brutale, ma la fa servire a se stesso, e ne fa argomento di vita, d'ordine e di progresso. Giurerei che l'Amore assiso sopra il leone, come la vergine che si lascia trasportare dalla Chimera, sono presi da qualche cammeo o da qualche vaso greco od etrusco. Convien risalire assai per trovare queste fantasie argute e profonde che attestano una cultura artistica che non abbiamo ancora raggiunto, o che il nostro secolo non è ancora maturo a comprendere. Delle arti antichissime noi comprendiamo ed imitiamo tutt'al più i baccanali più ignobili. Il Varni è fra' pochi in Italia e forse in Europa che studii e comprenda il pensiero antico sotto i simboli arcani di cui si riveste. E questo suo gruppo è uno appunto di quei simboli, di quelle allegorie, se volete, che: come i miti delle religioni orientali, hanno un senso comprensibile a tutti, ed uno riposto serbato ai pochi. La moltitudine non vede più là che

un leone sottomesso ad un putto: il poeta, il filosofo ci vede il conflitto eterno della materia collo spirito che la doma e la subordina alle leggi della vita crescente.

La *Vergine* e la *Chimera* accennati più sopra, opera di uno scultore francese, non va ricordata a titolo d'onore. Il soggetto è bellissimo e sempre nuovo per chi saprà trattarlo in modo da poter esser compreso. Ma è ancora da farsi, anche dopo il gruppo in bronzo del *Denécheau*.

Chieggo perdono ai lettori se mi lascio anch'io trasportare dalla Chimera, non solo di paese in paese ma di secolo in secolo, in traccia di que' rapporti che legano il vecchio e il nuovo mondo, l'Oriente all'Occidente, i miti antichi ai moderni. L'arte è una e varia ad un tempo, come la natura. Le istituzioni, le religioni, l'incrociamento dei popoli e delle razze la modifica, la corrompe, l'arresta sovente nel suo sviluppo. Ma ciò che vi è in essa di vero riviene a galla, e ricomincia il suo corso fatale. Avviene delle arti, come delle gemme che s'innestano sopra un ceppo selvaggio. Il germe nuovo usurpa il succo vitale della pianta primitiva, e vi dà fiori più nobili, e frutta più succulente. Ma codesta cultura artificiale non dura oltre a un certo periodo. La pianta tarpata e costretta a nutrire un germe straniero, si stanca, e rimette dal piede i suoi talli. Così dell'arte. Le scuole s'incrociano anch'esse, e perdono l'impronta originale per alcun

tempo. Ma la virtù della terra e del sole c'entra per qualche cosa anche in esse, come negli alberi. Potranno essere condannate alla decadenza, ma non alla morte su questa terra italiana, dove fiorirono tante volte e dove lasciarono tanti gloriosi vestigi.

VIII.

Se alcuno di noi letterati profani al tecnicismo dell'arte avesse proposto agli alunni di una accademia qualunque come tema da eseguire: il trattato di Campoformio, che credete voi ci sarebbe stato risposto?

Il trattato di Campoformio! proromperebbe tosto un presidente d'accademia o un professore, qualunque, d'estetica. Ma codesto non è soggetto *statuabile!* Pesco la parola nel lago medesimo dove fu preso l'altro granchio di *tragediabile.*

Il Costoli, o qualunque altro scultore amico delle allegorie e delle personificazioni, avrebbe forse accettato l'incarico, a patto di fare una Venezia che piange, o un'Italia che lacera il trattato con giusta indignazione.

Un altro aggiugnerebbe: si può scolpire nello zoccolo un bassorilievo rappresentante il congresso diplomatico dove il trattato fu sottoscritto. Bonaparte nel mezzo, il plenipotenziario austriaco, alcuni generali in fazione sulla porta, e l'ostessa che fa capolino origliando, ecc. ecc.

— Codesto è soggetto da pittura, anzichè da scultura, direbbe un altro: un quadretto a modo del Meissonnier, color locale, uniformi dell'epoca, ritratti dei personaggi, ecc. ecc. Non veggo come il soggetto sia sfuggito finora all' Induno!

Non so che cosa avrebbe risposto il Vela, il quale non è così facile a sgomentarsi per la difficoltà del soggettto: ma so benissimo cosa rispose e come fece uno de' suoi scolari, il Tabacchi.

Egli stava forse leggendo le lettere di Jacopo Ortis; e si era commosso a quel passo in cui il Werther italiano, Jacopo Ortis, o Ugo Foscolo che vogliate chiamarlo, afferrò il proclama fatale, con quel piglio di terribile indignazione che è facile immaginare da chi ha letto quel libro e conosce il temperamento del Foscolo. La povera Teresa è là dividendo il dolore dell' amico, e cercando di lenirlo colle più affettuose carezze che donna innamorata possa trovare.

Ed eccovi il gruppo, che in qualunque esposizione italiana avrebbe probabilmente usurpato i primi onori, o almeno gli applausi più numerosi, anche alla *Pietà* del Duprè, e al *Napoleòne* del Vela: tanta è la verità dell' espressione, l' eleganza delle linee, e l' accuratezza del lavoro. Il soggetto, a Parigi, era nuovo ai molti: agli altri antipatico. Malgrado a ciò, quel gruppo era sempre circondato da una fitta siepe di ammiratori che procuravano di indovinare la causa di sì disperato dolore in quel giovane, che codesta

parola Campoformio rendeva insensibile ai conforti, e alle lusinghe di quella graziosa donna, qualunque ella fosse. Le vesti d'entrambi erano perfettamente imitate dai figurini del tempo, ma con che mollezza, con che gusto, con quale studio del vero e del bello! Giammai il marmo era stato costretto a simulare la natura d'una stoffa, la trasparenza di un merletto, l'onda dei capelli rossi nell'uomo, biondi nella sua vaga compagna. Il colore non si vedeva, ma si sentiva. Così si piega una gala di seta, così un camicino diafano circonda e accarezza il busto ammirabile di una bella donna: così il nudo traspare in entrambi anche dallo stivale, dalla giubba, dalla gonnella. E poi ditemi che i vestiti contemporanei non sono *statuabili!*

La critica francese non fece motto di questo gruppo, perchè era affaccendata intorno alla coperta di lana che avvolgeva le gambe dell'imperatore. Il giurì internazionale fece lo stesso. Il Tabacchi fu dimenticato a Parigi, ma il suo gruppo fu venduto; il Vela ritraendosi dall'insegnamento, lo raccomandava come suo successore a Torino, e il ministro Coppino accettò la proposta. Io credo che alludesse a questo gruppo, oltrechè al *Napoleone* del Vela e alla *Madre dolorosa* del Duprè, quel critico recente del *Siècle* (il signor Deriége) che, in data del 29 agosto, si lasciava sfuggire queste parole, onorevoli all'Italia all'arte, ed al critico stesso:

« Dans son verdict, le jury paraît n'avoir guère
» tenu compte que de l'exécution plastique. Cepen-
» dant à propos de l'expression en sculpture, nous
» avons reçu l'année dernière des Italiens une rude
» leçon! Il serait à désirer qu'elle nous profitât. »

IX.

L'opera dell'artista, oltrechè nella espressione drammatica e tragica degli affetti, si rivela nella creazione del tipo o carattere storico e poetico delle persone che dipinge o scolpisce. Se si limita a copiare fedelmente il modello che gli sta dinanzi, ammenochè questo modello non corrisponda all'ideale dell'artista, come la *Fornarina*, la *Gioconda* e qualche altra, farà delle accademie e non altro: figure di uomo o di donna dotate di forme e di muscoli più o meno regolari, a cui porrà un nome per celia, chiamandole Lesbia, Venere, Eva, la Schiava, l'Adultera, l'Innocenza, la Modestia, la Pudicizia.....

Non vo' parlare della statua di questo nome pensata e scolpita maestrevolmente dal Minisini, che fu, credo, a Parigi altre volte lodata e premiata, e che non avrà voluto arrischiarsi quest'anno nella Babilonia moderna. Nessuna delle statue di donna, che visitarono Parigi nel 1867, era degna di competere con questa per la gentilezza e l'ingenuità del concetto; e poche la eguagliavano nella squisitezza del-

l'esecuzione. Quest'anno la scultura veneta mancava del tutto all'esposizione. La *Pudicizia* si era ricoverata nello studio dell'artista, e la *Libertà* non aveva avuto ancora il tempo necessario per isgusciare dalla conchiglia materna! Torniamo ai tipi storici o poetici che non mancavano nella sezione italiana, e non tutti domandati all'Italia. Alla *Camilla* del Pandiani rispondeva la *Carlotta Corday* del Miglioretti: all'*Arnaldo da Brescia* del Tantardini, il *Socrate* e la *Saffo* del Magni: al *Colombo* del Vela, il *Meneceo* del Costoli, a non parlare dei busti del *Galileo*, del *Plana*, del *Garibaldi:* quest'ultimo più volte ripetuto non solo in Italia ma in quasi tutti i paesi.

Parleremo dei principali e più noti. Il tipo della *Carlotta Corday* non appartiene al Miglioretti. Sono circa vent'anni che Adamo Salomon, principe dei fotografi contemporanei, ed uno degli scultori francesi che meglio intendono l'espressione, aveva lavorato un medaglione, al modo del Donatello, figurando il profilo della Corday, imitato, meglio che da qualche ritratto autentico, se restava, dal proprio cervello. Il medaglione ebbe un successo straordinario, e si diffuse a migliaia di esemplari in tutta l'Europa. È difficile che alcuno dei miei lettori non ricordi di averlo veduto e ammirato. Il giovane scultore l'aveva vestita alla foggia del tempo, precedendo il Tabacchi di molti lustri, senza recar danno al profilo severo ed energico della eroina legittimista.

Uno di questi ritratti, certo più ideali che autentici, era caduto sotto gli occhi al Miglioretti, che lo riprodusse nella sua statua seduta aspettando l'ora che la scure del carnefice venisse a vendicare l'ombra del truce triumviro. Il Miglioretti non deve aver dubitato un istante che quello non fosse il ritratto autentico della Corday, e però lo riprodusse con tutti i suoi particolari senza alcun timore di commettere un plagio. Sappiamo che non mancarono eccitamenti e consigli all'insigne artista francese perchè reclamasse il proprio diritto: ma sappiamo altresì com'egli si trovasse anzi onorato che offeso dal plagio innocente e dal nuovo lustro che lo scultore italiano aveva dato alla sua creazione, imitandola e credendola storica.

Valga questo aneddoto a porre in maggior luce il nostro pensiero intorno alla creazione de' tipi artistici, nei quali non basta la riproduzione materiale del vero, ma si domanda anzitutto l'opera dell'artista che lo coglie nel punto più caratteristico, lo anima e lo completa esprimendo in un momento fuggevole la sintesi di una vita.

X.

Il Tantardini mirò a questo malagevole scopo nella sua statua *Arnaldo da Brescia;* epperò ci piace parlare di questa anzichè delle altre statue di donna che espose, battezzandole coi nomi della *Vanità*,

della *Schiava*, della *Lettrice*. È probabile che queste tre ultime trovassero miglior fortuna dell'austero monaco lombardo che fece impallidire Barbarossa e Adriano, collegati insieme per assodare sul suo cadavere mutilato la mostruosa piramide biforcata che si chiama il papato e l'impero. Dovettero correre sei secoli prima che l'inesplicabile silenzio di Dante fosse espiato dal Niccolini poeta, e da questo scultore lombardo, il quale credette venuto il tempo di protestare pure collo scalpello e col marmo contro l'oltraggiosa alleanza dei due principî, avversi in tutt'altro, che a nostro danno.

La statua è grandiosa, il tipo pacato ad un tempo ed energico, la testa, le mani, la tunica, trattate come hanno appreso a fare i lombardi. Gli spettatori francesi guardavano questo frate italiano, e studiavano la leggenda non ricordando d'aver letto un tal nome nel calendario francese, dove hanno la fortuna speciale di leggere quello di San Carlomagno e del buon Ladrone. Non vogliamo accusarli d'una ignoranza che abbiamo avuto per tanto tempo comune con essi. Arnaldo da Brescia non è un santo del papa; e aspetta d'essere canonizzato, quando questo suo simulacro potrà sorgerà in piazza San Pietro, fra le due fontane, per l'opera concorde di tutti i popoli emancipati dal doppio giogo.

Un altro martire, non ancora santificato da Roma, è il *Socrate* del Magni: il Socrate che sorge dal suo

scanno, e assiste alla recita delle *Nuvole* di Aristofane colla modesta alterezza che gli viene dalla coscienza. Questi è tra' più bei lavori del Magni, e forse il più bello, per il concetto che esprime. Ma il fatto non era abbastanza notorio, perchè l'idea fosse intesa e apprezzata da tutti.

Più chiaro è il *Colombo* del Vela, gruppo colossale in plastica: il Colombo che mostra agli increduli la figura dell'America da lui scopèrta. Non è forse giusto parlare di un modello, come di cosa compiuta; ma poichè abbiam detto il miglior bene del suo. *Napoleone* compiuto, non vogliamo tacere quello che ci lascia desiderare il *Colombo*, che può ancora modificarsi in meglio. Il gruppo è chiaro, come abbiamo detto, e il popolo comprende immediatamente l'idea dell'artista: ma nessuno potrà dire di questa immagine del gran martire genovese, ch'ella esprime la sintesi di una vita di abnegazione, i cui meriti furono pagati con sì mostruosa ingratitudine dall'Europa, da torgli fino la gloria di dare il nome al mondo che aveva scoperto. Noi non possiamo applaudire in un uomo sì grande e sì sventurato la celia che gli sfiora le labbra, dicendo: Eccola qui quell'America, che dicevate un mio sogno!

Aggiungeremo che il tipo dell'America lascia anche esso non poco a desiderare. Quella donna rigogliosa non ha i caratteri delle razze autoctone del nuovo mondo, nessuna delle quali ha i capelli crespi nè

inanellati. Il Pawers che le prese tante volte a modello delle sue statue allegoriche, tenne sempre conto di questo fatto; nè però la sua *California*, la sua *Libertà americana* sono men belle. *Il cacciatore indiano* del Ward serba anch'esso gelosamente i caratteri della sua razza, senza essere per questo men bello esteticamente di un atleta greco o latino.

Intendiamo bene che il gruppo colossale del Vela dovrebbe essere collocato ad una distanza maggiore che qui non era, ed esprimere una parola intelligibile a tutti. Ma parlando della creazione de' tipi storici e ideali non possiamo applaudire, senza riserva, a questa del *Colombo* che esprime un istante troppo fuggevole della sua vita, lasciando appena indovinare il resto della sua storia.

Questo rimprovero dovrebbe esser fatto anche al *Meneceo* del Costoli con doppia ragione: perchè nulla indica in questa statua, pur lodata dal Niccolini, trattarsi di un uomo, che come Curzio, immolò volontariamente se stesso alla patria. È un atleta moribondo, e non altro. Del merito tecnico del lavoro non è qui luogo a parlare.

XI.

Lasciammo ultimi questi due, che il giurì internazionale pose fra i primi, certo per altre qualità che non è quella che io mi proposi di mettere innanzi.

Il *Sogno dell' Innocenza* dell' Argenti e l' *Aminta e Silvia* dello Strazza sono due idillj di una grazia e di una ingenuità virgiliana. In mezzo a quella *orgia di marmo* che non senza ragione il Gauthier rimproverava all' Italia, ci è grato veder coronate queste due opere che esprimono i primi crepuscoli dell' amore. Quella giovinetta trilustre, che si addormentò tenendo in mano la rosa che aveva odorata, e forse ricevuta come primo pegno di un amore innocente, sogna per certo le caste gioie dell' Imeneo, non l' ebbrezza vertiginosa di un ballo alla Scala, o alla Pergola.

Il gruppo di *Silvia ed Aminta* risplende anch'esso per una certa verecondia che contrasta piacevolmente con altri gruppi troppo ripetuti e troppo lodati. È il bacio carpito dal pastore innamorato, simulando la puntura di un' ape sulle sue labbra. La malizia dell' uno, e la buona fede dell' altra, che si presta senza saperlo alla frode amorosa, sono abbastanza indicati nelle due graziose figure, degne di tradurre in marmo i bei versi del Tasso.

Dal bacio di due pastori innocenti, a quello degli *Angeli*, che il pittore Bergonzoli volle esprimere in marmo, non sarebbe che un passo. Quest' ultimo gruppo è mirabile per le immense difficoltà superate, per l' audacia della composizione, per l' armonia delle linee. Dopo il gruppo canoviano di *Amore e Psiche*, e quello rimasto incompleto del Marsure, esprimente

Zeffiro e Flora, nessun altro ch' io sappia aveva costretto il marmo a simulare il bacio aereo di un Dio. Ma qui entreremmo in un' ordine d' idee che vogliamo riserbare ad altro momento, quando ci avverrà di trattare dei tipi sovrumani e fantastici.

XII.

Mentre le opere degli scultori italiani contemporanei avevano nel palazzo dell'esposizione gli applausi del pubblico, e i morsi della critica cotidiana, un busto in terra-cotta rappresentante Girolamo Benivieni, e dato da certi antiquarii francesi come opera di Lorenzo di Credi, scultor fiorentino del secolo decimosesto, passava dalle mani del direttore dei musei imperiali, che l'aveva acquistato per lire 13,600, a decorare le sale del Louvre, rivenduto al governo per un prezzo ancora maggiore.

Era una prova postuma della decadenza italiana, giacchè una semplice terracotta di uno scultore mediocre del cinquecento, era negoziata al prezzo delle più belle statue contemporanee italiane. Il *Napoleone* del Vela, marmo colossale, era stato pagato dallo stesso governo francese non molto più. Gli artisti, i critici, gli archeologi non rifinivano di lodare il capo d'opera sconosciuto, il più bell' ornamento del museo imperiale, e nessuno osava muover dubbio sull'autenticità di questo squisito lavoro!

Tutto ad un tratto cominciò a circolare una voce che attribuiva il busto dell'amico di Savonarola ad un modesto plasticatore di Firenze, che un anno prima aveva creato e messo al mondo, senza licenza dei superiori, un altro capo d'opera antico, il busto del Savonarola medesimo. La voce fu condannata immediatamente fra le false notizie, e s' intende per quante gravi e potenti ragioni. Come supporre che uomini sì competenti si fossero ingannati a tal segno, da scambiare un'opera del cinquecento colla vulgare contraffazione d'un anonimo fiorentino? Come mai l'Italia, commiserata da tutti per la terra de' morti, per la degenere erede dei suoi famosi maestri del cinquecento, avrebbe custodito il secreto di Luca della Robbia e di Lorenzo di Credi, senza che alcun'accademia e alcun critico competente l'avesse avvertito?

Era il caso dell'erede, che vedendo levarsi dal feretro il ricco zio, ve lo ricacciasse a sassate!

Tuttavia la notizia, benchè smentita da tutti i giornali più autorevoli prendeva forza, come la calunnia di don Basilio. Il nome del vero autore fu messo fuori, e voglia o non voglia, si venne a conoscere che esisteva a Firenze, quasi ignorato da tutti, un Giovanni Bastianini che, nascosto nella sua camera, si divertiva ad imitare l'arte del cinquecento, accaparrando, come avviene, i suoi lavori per poche lire al giorno che gli bastavano per vivere e per pagarsi l'argilla e le stecche. Il busto del Savonarola e questo

sto del Benivieni erano usciti di là. Il Mecenate del povero artista aveva venduto quest'ultimo per lire 700 a due antiquari francesi, i quali l'avevano portato in Francia, e negoziato come sta scritto di sopra.

È una frode, una truffa, una mistificazione! si cominciò a gridare da ogni parte.

Frode e truffa può essere, ma di chi? Noi lasciamo la sentenza ai futuri tribunali francesi. Quanto a mistificazione, (ci si permetta di usare il francesismo, che quadra meglio d'ogni parola italiana) non è questa la prima, nè sarà l'ultima in cui sieno caduti, e possano cadere anche gli uomini più cauti e più competenti. (*)

Quanto al busto del Benivieni, l'affare non sarà poi così grave. L'autore del medesimo non è più. Codesta è una perdita per l'Italia e per l'arte: ma una fortuna per quelli che posseggono qualche lavoro del Bastianini: il quale, ora che è tolto di mezzo, sarà lodato da tutti, e collocato fra i primi artisti, egli che mentre visse, guadagnava a fatica di che campare, e dovette passare le Alpi, come Adelaide Ristori, per avere la patente e l'aureola del genio!

Checchè ne sia, non si getti almeno l'insulto sul suo nome e sulle sue ceneri. Noi abbiamo veduto e

(*) Citiamo ad esempio lo scartabello illustrato di un fanciullo olandese venduto pochi anni or sono da un vescovo messicano al governo imperiale, per un manoscritto asteco, e impresso con lusso napoleonico nella tipografia nazionale!

ammirato nella sua modesta officina un gruppo di due putti danzanti da lui creato e scolpito in marmo, il quale, ove fosse potuto venire a Parigi, avrebbe disputato la palma a più d'un premiato. Ma per far questo bisognava aver l'agio di darvi l'ultima mano, e ottenere il consenso dei Radamanti accademici, così difficili agli uni, e così prodighi agli altri.

Ora non resta del Bastianini che il nome, questo gruppo in marmo, due statuine: la *Cantatrice fiorentina* e *Giovanni dalle Bande Nere,* e dieci o dodici busti ideali, o ritratti dal vero, fra cui quello di un celebre diplomatico, morto da poco, e conosciuto abbastanza perchè non si gridi alla contraffazione.

Queste opere saliranno ora ad un prezzo tanto maggiore, quanto sono e resteranno più rare, almeno finchè non sorga alcun altro di questi Sinoni dell'arte, per morire di fame, arricchendo gli speculatori a spese dei dilettanti.

XIII.

Non vorremmo incorrere nel biasimo di approvare e lodare codeste vere frodi pur troppo comuni in Italia finchè non si apprezzavano di lei che le opere d'altri tempi.

Era una gran tentazione pei nostri giovani artisti, i quali non potevano vendere l'opera propria se non facendola passare per antica. Era in alcuni una celia

amara; per altri divenne mestiere. A Roma, a Firenze, a Napoli si fabbricano capi d'opera antichi, idoli pompeiani, con meno fatica che la scuola neo-greca non metta a dipingerli. Ercolano e Pompei empiranno il mondo delle loro reliquie dissotterrate, autentiche e bollate, come la picciola *Champagne* profonde le sue preziose spume ai due mondi!

Codesto è un vezzo antico in Italia, ma non d'Italia soltanto. Michelangelo lavorava per commissione della Signoria di Firenze un Davide in bronzo, destinato a non so quale inviato francese. Sono state pubblicate da ultimo le lettere che risguardano questo dono: ed è singolare a vedere con quale superbo disprezzo il governo fiorentino d'allora parlava del più grande artista del secolo. Checchè ne fosse, la statua fu compiuta e spedita di là dell'Alpi. Ma codesto ambasciatore era già caduto in disgrazia del suo sovrano, e avea perduta ogni vaghezza di decorare il cortile del suo palazzo con un bronzo del Buonarroti.

La statua sparì, e non se n'ebbe notizia che a' nostri giorni. Uno dei soliti speculatori, nel tempo che un bronzo greco, anche mediocre, era più cercato e meglio pagato di una statua del cinquecento, aveva modificato un poco quel *Davide* tanto da poterlo dare per un *Teseo* greco. Dissimulò, sotto la ruggine greca, la patina dei bronzi fiorentini del secolo decimosesto, e così quella statuina passò di mano in mano, finchè uno dei nostri intelligenti ristauratori, il sig. Pinti

di Londra, scoperse sotto la maschera, il bellissimo lavoro di Michelangelo.

Ebbi la fortuna di vederlo tra i primi, e non mi arrogo di pronunciare un giudicio che valga a decidere la gran lite. Ma non andrà molto che la questione Bastianini sarà dimenticata sotto i clamori che sorgeranno intorno ad un'opera, che se fosse moderna rivelerebbe un artista sconosciuto di un valore incomparabile.

Ci piace raccogliere questi fatti recenti per vendicare il nostro paese dall'ingiusto disprezzo di cui si fa segno, ed anche per ridere un poco dell'umana follia. Non ch'io creda poter guarire codesta febbre divenuta comune, di accrescere il prezzo delle opere di arte in proporzione del tempo che hanno passato per giugnere fino a noi. Quanti de' nostri Epuloni acquistano a prezzi incredibili un oggetto sovente mediocre ed informe, mentre non si vergognano di assottigliare la modesta mercede di un giovane artista che non abbia ancora acquistato il diritto di mettere il prezzo perentorio all'opera propria, buona o trista che sia! Or bene. È giusto che alcuna volta essi restino vittime incompiante e derise della propria vanità e della propria ignoranza. Così sarà men lontano il tempo che un lavoro d'arte venga apprezzato secondo il merito proprio ed intrinseco, anzichè pei documenti più o meno fallaci che pretendono provarne l'origine lontana e vetusta. Questo tempo pur troppo è di là da venire.

La smania di ornar d'anticaglie la propria casa, data da secoli. Anche Cicerone comperava a caro prezzo i suoi vasi di Corinto: *necrocorynthia:* e forse alcuno di questi non avrà veduto Corinto, a cui non a tutti era dato appressarsi. Anche a Roma ci saranno stati artisti greci che avranno dato ai propri lavori il carattere e l'apparenza d'antichi.

Certamente noi deploriamo la frode dei contraffattori: ma molto più la truffa dei rivendugliolí, è per altro titolo, la pubblica ignoranza che rende possibile e lucroso il mercato.

Avviso ai direttori illustrissimi dei musei nazionali d'ogni paese!

XIV.

E qui poniam fine a questi cenni sulla scultura italiana contemporanea. Di alcune cose abbiamo forse parlato troppo prolissi: di alcun'altra abbiam detto troppo poco, o punto. Ma non era nostro intendimento di fare una rassegna di tutte le opere esposte. Volevamo esporre più che altro i nostri principii, e rispondere alle censure e alle risibili accuse di cui urono segno, non già le mediocri e le peggiori, ma le opere nostre che potevano per avventura far vacillare l'alloro sulla fronte degli ospiti nostri.

Del resto, non tutta la critica francese ci fu contraria ed ingiusta. Il signor Bonnin, nei foglietti della

France, ci fu largo di qualche lode e di qualche conforto: ma quando rimprovera il pubblico di affollarsi nel nostro compartimento, intorno alle Frini e alle Veneri ignude, egli asserisce, forse in buona fede, cosa non vera. La folla ond'era ingombra la nostra sezione non s'indugiava intorno alle graziose edizioni di una modella lombarda: ma sì intorno al *Napoleone*, intorno alla *Pietà*, intorno al *Foscolo* che freme stringendo la prova di un tradimento, intorno all'*Arnaldo da Brescia*, al *Lucifero* del Corti, che era forse il concetto più epico della esposizione, e sul quale ci avverrà di ritornare più tardi. Facciamo qui giustizia, non tanto alla opere migliori della scuola italiana, quanto alla intelligenza e al buon senso del pubblico che per vedere una donna ignuda voluttuosamente atteggiata o dipinta, non avea bisogno di venirla a cercare fra noi.

Crediamo poter affermare che il pubblico, composto quanto vi piace d'ineruditi e d'ignari, ha mostrato più discernimento nelle sue simpatie, che non n'ebbero sempre il giurì internazionale, e la critica parigina, ufficiale e non ufficiale.

Ma i falsi giudici non durano eterni nel mondo, e meno ancora a Parigi, dove l'opinione come l'acqua montana, si depura scorrendo e si fa sempre più limpida. Ai frivoli e brevi dispetti succederà presto un giudicio più maturo e più vero. Cesserà, speriamo, il vezzo di reputarsi la regola e la norma d'ogni bellezza

e d'ogni perfezione, sicchè il mérito dell'opera altrui si misuri dal grado di somiglianza e d'analogia che presenta coll'opera propria. Parigi fu, e vuol essere la città più cosmopolita dell'Europa moderna. Gran privilegio è codesto: ma a conservarlo è necessario saper prescindere alcuna volta dai propri interessi, ed applicare a tutti lo stesso criterio e la stessa bilancia.

PARTE QUARTA

Dell'arte applicata all'industria.

I.

Quelle che i francesi dicono arti industriali, ovvero industrie artistiche, vorrei poter chiamare arti dell' uso, o arti utili, se non corressi pericolo di gittare un biasimo immeritato sulle arti belle, che certi sapientissimi economisti riguardano o fingono riguardare siccome *inutili.*

È difficile indicare la differenza che corre tra una opera d' arte, propriamente detta, ed un manufatto qualunque, a cui l' arte, comecchè non essenziale, possa dare, convenientemente applicata, una maggiore perfezione o un prezzo più alto.

Ci spiegheremo con qualche esempio.

Un piatto di volgare maiolica o porcellana ci serve qualunque sia la sua forma, e spoglio di qualunque ornamento. Ma vi sono piatti di antica fattura, od

anche moderna, che ricevono un valore cento volte maggiore per una ghirlanda di fiori, o per certe figure che vi sono dipinte o smaltate. I fiori, e meglio le figure, costituiscono di questo coccio usuale, un' opera d' arte, o almeno un oggetto che la mano dell' artista decorava ed ornava con opera più o meno squisita.

Avviene per ordinario che l' artista non lavori che un solo esemplare, ch' è il tipo degli altri, condotti a somiglianza di quello da artefici meno valenti. Il primo esemplare sarebbe in questo caso un' opera d'arte, come il cartone d'un arazzo: gli altri più o meno lontani dalla perfezione del tipo, sono oggetti in cui l' arte e l' industria si confondono in proporzioni diverse.

Una cuffietta, un cappellino delle nostre dame può essere un aggregato capriccioso di nastri, di paglia, di trine, senz' altro merito che quello di aver imitato l' ultimo figurino della moda: ma se queste trine sieno delicatamente disegnate, se questi fiori paiano veri e appena spiccati dal gambo, se la forma del tutto si accomodi con discernimento al carattere della testa a cui serve, codesta manifattura può passare e pagarsi talora per un' opera d' arte. Vi sono modiste a Parigi che ricevono per un solo modello di loro invenzione, più che un pittore non ha di un quadro. S' intende da sè che il modello si paga mille, gli altri esemplari che se ne traggono, venti. Il primo

è un oggetto d' arte, gli altri sono articoli di moda, che si spandono prima nella città, poi nella provincia, e finalmente alle città e alle provincie dell' estero.

Una statua, ponete il *Napoleone* del Vela, o la *Pietà* del Duprè, è un' opera d' arte. Traetene un bronzo per ornarne il caminetto della vostra stanza, o il vostro oratorio domestico. Queste riproduzioni possono essere più o meno perfette: ma siccome sono fatte a stampo, e si possono moltiplicare meccanicamente, cessano di essere un' opera d' arte, e sono un' industria più o meno artistica. Così dovevano essere le pietre incise degli antichi, finchè durava la statua da cui venivano tolte. Perduta questa, i rari cammei che ce la conservano in parte, possono sovente considerarsi e pagarsi come un oggetto d'arte, ma questo non muta la loro natura e il loro intrinseco pregio.

Certamente la statua originale serve a decorare un tempio, una sala, un teatro. È un uso anche questo, e felici quelli che possono circondarsi di siffatti ornamenti. Ma quell' opera d' arte diviene veramente utile quando può moltiplicarsi all' infinito, entrare in commercio, servire all' uso di molti, divenire accessibile alle più modeste fortune.

Questo intendiamo colla parola *utile:* arte utile, cioè accomodata all' uso del popolo, non a quello esclusivo di un solo uomo, o di un luogo solo.

Ma coll' attribuire l' epiteto di utile ai derivati, non

vogliamo, nè potremmo designare per inutile il tipo originale, senza cui non sarebbero. Il tipo originale, la statua, il modello, è più che utile: è necessario. Io credo che i fonditori parigini guadagneranno milioni colle copie in bronzo del *Napoleone* di Vela.

Perchè non lo fecero i nostri?

A questa domanda sarebbe lungo rispondere categoricamente. Diremo in due parole: l' Italia ha dato il tipo, ha dato l'opera d'arte: i Francesi, più industri, la propagheranno e renderanno utile a se medesimi e agli altri.

Uno Stato bene ordinato e prospero è quello in cui si producono non solo le opere d' arte, ma si propagano coll' industria.

L' arte bella onora sempre la nazione che la produce; ma non l' arricchisce, se non quando si sposa all' industria e al commercio. Un' opera bella e decente non è mai pagata abbastanza, a condizione che, veduta da molti, educhi il gusto del popolo, e gli dia l' intelligenza e l' affetto di ciò che è bello ed onesto. *Ignoti nulla cupido.* Date al popolo la cognizione del bello e del buono, e gliene darete il desiderio e il bisogno. Creato il bisogno, si propagherà da se stesso, e si cercheranno i mezzi di soddisfarlo.

Un secolo fa non si conosceva ancora in Europa il tabacco. Un abile finanziere pensò di accreditarne l'uso, per sovvenire alla finanza. Cominciò la corte; gli altri seguirono per piacenteria; ed ora le popolazioni

europee pagano in ragione di quattro a sei lire per testa questo bisogno inoculato insensibilmente nei gonzi. L'Inghilterra fa peggio: coltiva e vende l'oppio che è un narcotico più potente, una specie di nicotina a vapore.

Pericle che non conosceva nè il tabacco, nè l' oppio, creava altri bisogni nella popolazione greca e nelle nazioni vicine e lontane. Stanziò somme enormi e incredibili per abbellire Atene di portici, di templi, di statue, di quadri di ogni maniera. Gli scultori, i pittori e gli architetti andavano a gara a produrre: i poeti, gli storici e i filosofi empievano la terra dei loro canti e dei loro volumi. Le leggi non permettevano ancora al privato cittadino di aver palagi di marmo, e scolpita nei pubblici luoghi la propria effigie: ma nessun uomo ricco volle essere privo di qualche quadro di Apelle, o di qualche statuina di Fidia, se non in marmo, e in rilievo, almeno incisa in pietra o riprodotta in argilla.

Non mancano economisti e moralisti antichi e moderni che rimproverano al tiranno ateniese siffatto spreco del pubblico denaro. Coteste arti, dicono, impoverirono ed ammollirono l' Attica, sicchè ben presto dovette ceder la mano alla frugale e barbara Sparta.

Se gli splendori dell' arte ateniese fossero stati la causa della guerra e della servitù della Grecia, noi saremmo i primi a deplorarli. Ma non bisogna confondere la magnificenza di Pericle, con quella dei

Medici, che fecero dell' arte, non argomento di pubblica ricchezza, ma di pubblica corruzione.

Pericle, inoculando negli ateniesi prima, e poi nelle altre popolazioni più culte dell' Ellade il gusto squisito e il desiderio delle cose belle, trasse a poco a poco a quel centro delle arti e della luce i popoli più lontani. Atene, Samo, Corinto dovettero ben presto tornire e dipingere i loro vasi per tutte le città dell' Asia minore e del Mediterraneo. Tutti gli uomini volevano un elmo, uno scudo cesellato in Atene: tutte le donne non credevano d' essere belle ed eleganti se non possedevano un peplo od un velo tessuto e ricamato nella città di Minerva. Con questi mezzi, più che per la forza dell' armi, Atene si fece tributario il mondo d' allora: e i denari profusi da Pericle, crearono una ricchezza e una gloria che dura tuttora. Poichè se la Grecia risorse ai dì nostri, lo deve a questo, assai più che al valore dei Klefti, e alle sapienti combinazioni dei diplomatici dell'Europa.

All' esempio della Grecia potrei aggiugnere quello a noi più vicino delle nostre città italiane, prima che cadessero in mano ai lor tirannelli, che, ben diversi dal tiranno d' Atene, sprecavano il pubblico denaro a pagare condottieri, non ad accrescere la gloria delle arti.

L' arte dunque è ricchezza vera, in quanto sostituisce agli appetiti rozzi e barbarici il culto, il desiderio, il bisogno della civiltà e dei suoi doni. Se

i milioni che la regìa del tabacco e del lotto potrà procurare allo Stato, provenissero invece, direttamente o indirettamente, dalle cose belle ed utili, dalle manifatture più pregiate e perfette, dagli *articoli d'Italia* sostituiti agli *articles de Paris;* avremmo fatto una utile concorrenza nel bene, anzichè trarre una gabella dalla pubblica credulità e dagli appetiti meno necessari e men nobili della gente.

La nostra economia farà sorridere gli uomini positivi del tempo nostro: ma non perciò lascieremo di ripetere, che dalle arti belle procedono le industrie più ricche e durevoli. Una fabbrica di sigari non ha mai fatto glorioso nè ricco un paese: ma saremo ricchi quando le nostre sete e i nostri velluti saranno preposti a quelli d'Inghilterra; quando le donne eleganti dovranno preferire i nostri cappelli, i nostri gioielli, le nostre mode a quelle di Francia; quando fonderemo noi stessi in bronzo le nostre statue, incideremo in legno o in metallo i nostri dipinti, e avremo cessato di essere tributari delle altre nazioni, almeno in quelle industrie che ricevono il loro pregio dall'arte.

Accenneremo in breve quali sono tra gli oggetti esposti a Parigi, quelli che ci parvero più notabili per questo rispetto, e più corrispondenti alla denominazione di *arte utile o industria artistica italiana.*

II.

Non intendiamo di farci complici degli ordinatori dell' esposizione. Essi collocarono l' incisione fuori delle due classi consacrate alle belle arti. Distinguiamo. L' incisione, quando è praticata da uomini che si chiamano Mercuri, Calamata, Aloysio Juvara, Perfetti, a non parlare che dei nostri primari, è arte bella quanto può essere la pittura e la scultura. Anche quando riproduce un quadro o una statua, l' incisore artista vi mette tanto del suo, che spesse volte la stampa può uguagliare l' originale nel merito e nel valore: testimonio alcune acque-forti di Rembrandt.

La *Gioconda* del Calamata non varrà il quadro del *Louvre:* ma per lo stato deplorabile a cui fu condotto l' originale, vi darà un' idea più adeguata di ciò che potè essere quella pittura quando usciva dalle mani di Leonardo. A raggiungere questo scopo ci volle un artista com' è il Calamata per indovinarne il disegno, e per dipingerlo, se così posso dire, coll' amoroso bulino. Così la *Francesca da Rimini* dello Scheffer guadagnò non poco, almeno nel disegno, nella incisione del Calamata medesimo. Altrettanto fu detto dei quadri di Leopoldo Robert incisi dal Mercuri: altrettanto si dirà della *Madonna di Napoli*, esposta quest' anno dall' Aloysio, massime se

l'originale di Raffaello dovesse passare dalle regie mani di Francesco Borbone in quelle dei suoi fedeli lanzichinecchi.

Si racconta di un Legato romano del secolo scorso, che volendo sfoggiare più degli altri ad una festa di corte a Versailles, si fece tagliare la giubba di un quadro di Raffaello. Ora si pensa a tutt'altro che a tali sfoggi: ma si fa denaro di tutto, anche dell'onore, nonchè dell'arte. Vienna ci rimanda i quadri carpiti indebitamente a Venezia: vedremo se il Borbone restituirà la sua preda. Ad ogni modo l'incisione di Aloysio Juvara ci ha conservato quella tavola periclitante, e ce l'ha conservata come può farlo un artista suo pari. Premiato o no, poco importa. Certe opere sono premio a se stesse.

Questo è detto come riserva, o meglio come protesta contro coloro che cacciarono l'incisione, che è cosa d'arte, dalla sua classe, per metterla a pari colle altre riproduzioni che sono industrie.

In ciò solo l'incisione, qualunque sia, può e deve essere considerata come industria, che serve a propagare l'opera d'arte e a moltiplicarne le prove, come gli antichi facevano colle pietre incise e coi bronzi. E perciò tra queste che vogliamo chiamare arti utili, abbiamo voluto dare il primo posto alle incisioni in rame, in acciaio o all'acqua forte, perchè tengono ad un tempo dell'industria e dell'arte, associando l'opera d'un artista a quella dell'altro con

profitto dei più. Il Cucinotta, il Tramontano e qualche altro della scuola napoletana faceva bella e degna corona al maestro, che non isdegnò fondare una sottoscuola per l'incisione in legno, ora che siffatti lavori sono ricerchi e pregiati dappertutto. Era vergogna all'Italia dover cercare altrove i suoi tipi. Ora può fare da sè, e lo ha mostrato nei pochi ritratti esposti colle altre incisioni a Parigi.

III.

Nè vogliamo negare alla fotografia il posto e la lode che le compete, come mezzo meraviglioso di riproduzione. La fotografia va collocata tra le più utili scoperte del nostro secolo, utili, dico, non solo alla scienza, ma all'arte per gli amminicoli che le presta.

La possibilità di cogliere, per così dire, la natura in flagranti, contribuì non poco all'indirizzo attuale della pittura. La vista del vero riprodotto com'è, e l'effetto meraviglioso che produce nei più, persuase gli artisti vulgari che bastasse copiare un oggetto qualunque per creare un'opera d'arte.

A poco a poco però l'illusione disparve. Le più belle fotografie uscirono dalle officine dove presiede un'artista, il quale sappia cogliere il vero ne'suoi momenti migliori. Verrà un tempo che tutti gli artisti si gioveranno della fotografia come di un mezzo

facile e pronto per cogliere certi effetti di chiaroscuro, certi contrasti di linee, certe tracce fuggevoli della natura vivente.

Vi saranno fotografi artisti, come vi sono artisti fotografi, vale a dire imitatori servili di ciò che veggono, senza scelta e senza pensiero.

Abbiamo toccato di A. Salomon, che passò senza derogare dalla scultura alla fotografia. Egli si è limitato finora al ritratto, ma lo condusse a tal perfezione, mercè la scelta dell'attitudine e degli accessori, che fu salutato, anche fuori di Francia, come il primo de' fotografi ritrattisti.

Molti però gli vanno appresso a Parigi ed altrove, e più d'uno ottenne la precedenza.

L'Italia non era rappresentata in questa classe che dal Sorgato di Venezia, che ottenne una menzione onorevole. Avremmo voluto vedere accanto a lui i due fratelli Vianello di Chioggia, il Bernieri di Torino, il Duroni di Milano, il Pagliano, il Brogi e qualche altro che tentano sollevare questa industria fiorente all'altezza dell'arte.

I fratelli Alinari di Firenze esposero da ultimo alcune fotografie delle porte del Ghiberti, le quali, ove fossero state vedute all'esposizione di Parigi, avrebbero facilmente ottenuto i primi onori del genere.

Il Ponti di Venezia poteva anch'egli aspirare alle onorificenze se le belle fotografie dei palazzi veneti ingigantite dal suo mirabile aletoscopio perfezionato

fossero state giudicate dal pubblico. Il Ponti vi mandava pure le sue lenti convesse, una nuova specie di occhiali adattati alla forma della pupilla umana: ma anche questi, per non so quale incuria, rimasero nelle casse.

Al Ponti, al Naia, all'Alinari vorremmo raccomandare per la prossima esposizione, dovunque sarà per aprirsi, una serie, se non completa, che sarebbe quasi impossibile, almeno accurata dei nostri migliori edifici, e delle opere di scultura e d'ornato più originali. Codesta è ricchezza italiana, ricchezza d'arte e d'industria ad un tempo: codesti i documenti irrefragabili di una vera storia del lavoro, appena accennata quest'anno.

IV.

Leone X mostrava un giorno a Benvenuto Cellini un oggetto di oreficeria greca od etrusca, collana o cintura che fosse, lavorato con sì nuovo e squisito magistero che gli pareva degno di studio e d'imitazione. L'orafo fiorentino, benchè non molto curante o per ignoranza o per orgoglio, delle cose antiche, lo guardò attentamente, e rispose chiaro che non vedeva modo di fare altrettanto: quei maestri antichi aver avuto certi argomenti che aveano portato con loro all'inferno: ma che anche gli orafi moderni con altri mezzi erano pervenuti ad operare cose

meravigliose in fatto d'oreficeria, come la sua santità poteva saperlo e averne in mano le prove. E così via via, come gli suggeriva l'animo altiero e la coscienza del proprio merito.

Quel segreto che gli orafi greci ed etruschi avevano portato con sè nell'inferno, a detta di quell'eccellente cristiano ch'era il Cellini, si è in parte scoperto a' di nostri, per le lunghe ricerche del Castellani di Roma, aiutato e consigliato da Michele Gaetani, duca di Sermoneta, il quale potè più del Papa Leone X, perchè in fatto d'arte e di studi gentili ne sa più di costui e più dell'altro papa, suo antenato, Bonifazio VIII, di dantesca memoria. Il gentiluomo romano e l'orefice vennero agevolmente a conoscere come gli antichi operassero soppraponendo l'uno all'altro i loro fregi, e saldandoli, per tenui e delicati che fossero, a mezzo di una sostanza estremamente fusile e tenace ad un tempo. Ma le tracce di codesta saldatura non si trovavano, per quante ricerche ed esperienze si fossero fatte dai chimici nostri e stranieri.

Intanto il Castellani si adoperava dal canto suo per vedere se in qualche angolo d'Italia si fosse conservata alcuna tradizione del metodo antico: e venne in fatti a conoscere che in un villaggio delle Marche si lavoravano a quel modo certi grani per i rosari. Anche il rosario è buono a qualcosa. Fece venire a Roma il fabbricatore di que' gingilli, e vide infatti

che adoperava certe saldature ignorate dagli altri orefici più famosi. Messo così sulla via, si diede tutto ad applicare ad opere più gentili d'oreficeria la fortunata scoperta. Il duca di Sermoneta fornì i più leggiadri disegni, o tratti dall'antico, o combinati da sè: ed ecco da quali principii è sôrta la moderna oreficeria, così detta etrusca o romana, che è già divenuta una delle glorie nostre nella industria moderna.

Ecco il primo *articolo di Roma* che possiamo arditamente contrapporre agli articoli analoghi di Parigi e di Londra. Il Castellani ha fatto ciò che a Benvenuto Cellini era sembrato impossibile. Ha riprodotto i più belli arredi muliebri che ornassero il collo e le trecce di Aspasia e di Giulia. Ma non si limitò a contraffare con esattezza servile, nè diede il suo per antico, come troppi altri avrebbero fatto. Creò nuove forme e nuove combinazioni eleganti. Noi abbiamo veduto a Parigi l'impugnatura di una spada di onore, offerta dai Romani all'imperatore dei Francesi, *non hos quæsitum munus in usus:* non per trafiggere se stesso, come Didone colla spada d'Enea. Ciò che manca ancora per avventura a raggiugnere gli antichi in fatto di squisita tenuità delle parti, è largamente compensato dal gusto originale artistico dei lavori. La chimica farà il resto: e anche l'arte. Verrà un altro Benvenuto e saprà aggiungere le grazie della fantasia alla dilicata applicazione della materia. Questo aspettiamo e vogliamo dall'Italia: che sappia

e voglia sostituire ai capricciosi e barocchi meandri e ghirigori della oreficeria straniera, la eleganza delle linee, e l'idea. L'arte, in una parola, ch'è nostro retaggio, e viva tradizione del genio greco-latino. Il Castellani ottenne quest'anno a Parigi la meritata corona sugli orafi francesi ed inglesi, avvezzi a vincere senza contrasto in questo ramo d'industria. Oggimai sono condannati a imitarci, e lo faranno probabilmente con proprio vantaggio ed onore quanto alla materia. Ma ho fiducia che l'Italia conserverà il privilegio d'imporre la forma più varia e più bella: perchè i suoi artefici saranno artisti, e imprimeranno meglio nell'opera il proprio suggello.

V.

Ad un principe di Roma si deve l'iniziativa della nuova oreficeria, così detta alla maniera etrusca: ad un avvocato veneziano la restaurazione degli antichi musaici e dei vetri soffiati, ond'ebbero tanta gloria Venezia e Murano. Nè l'arte, nè l'industria seguono sempre la nascita, o procedono dagli studi speciali. Il genio è alato, e va dove vuole.

Quei bicchieri, quei vasi aerei e rilucenti dei colori più vivi, quegli smalti incomparabili di Murano, le pietruzze ond'erano stati costrutti i musaici inalterati della basilica di San Marco, le variopinte calcedonie, emule delle vere, le venturine, le opale, ecc.

erano già da oltre un secolo in decadenza, anche prima che la repubblica di Venezia cedesse al suo fato. Basta visitare il museo speciale sorto a Murano, come per incanto, mercè l'opera assidua e intelligente dell'abate Zanetti, per vedere come le fiorenti industrie veneziane seguissero passo a passo la ruina dei buoni ordini civili onde fu grande Venezia.

Le grandiose fabbriche di Murano, che somministravano i più graziosi ornamenti ai popoli dell'Europa e dell'Asia, davano luogo ai monasteri ed ai conventi, che avevano fatto di Murano un luogo, non dirò di penitenza, ma di ritiro non sempre esemplare. Le giovanette patrizie, sacrificate all'orgoglio e all'interesse delle famiglie, espiavano involontarie in quei reclusorii abbelliti dall'arte, il lusso e le delizie onde le fabbriche anteriori avevano dato occasione e argomento. Il saio di San Francesco a Murano espiava le margherite e gli smalti che andavano ad ornare il collo, le braccia e fino i piedi delle sultane e delle odalische d'Oriente!

Ora, da poco, ai conventi soppressi, succedono di nuovo le fabbriche. Murano anzi non è, a vero dire, che una vasta officina dove si continuano e si ritentano gli antichi lavori dimenticati o intermessi. I Salviati si propose l'arduo problema di emulare certe industrie più meravigliose, che si credevano perdute per sempre: e da buon avvocato com'è, trattò e vinse la propria causa.

Non fu come quella di Cicerone, una causa *pro domo sua;* poichè poche volte avviene in Italia che i primi iniziatori di un'impresa raccolgano il frutto del proprio ingegno e del proprio coraggio. Ma ciò poco importa. Il genio è condannato troppo sovente anche fuori d'Italia ad espiare come una colpa ed una follia le scoperte più utili e più gloriose.

Il Salviati può dirsi ancora non del tutto infelice, se potè dare il proprio nome a questa bellissima industria richiamata alla vita, e raccogliere a Parigi onorificenze e corone, al paragone dei più splendidi prodotti delle cristallerie francesi, inglesi e tedesche.

Ma non è per questo titolo che noi vogliamo qui ricordare il nostro concittadino. Il carattere che distingue i soffiati di Murano dai cristalli e dai vetri elaborati negli altri paesi, consiste in ciò, che non sono fatti a macchina e a stampo: ma escono si può dire dall'anima dell'artefice, che ispira loro la forma, la bellezza, e quasi la vita. Ogni artefice di Murano è nel medesimo tempo artista e poeta. La forza del suo soffio, la rotazione impressa alla massa vitrea ancora rovente, l'opera delle molle che modificano nel medesimo tempo questo picciolo mondo in formazione, tutto ciò dà al soffiato di Murano, vaso, patera, bicchiere, ecc. ecc., un carattere personale, proprio dell'arte. Gli è perciò che la commissione internazionale, conferendo il premio al Salviati, non ha dimenticato i nomi dei tre artisti più ingegnosi che gli prestano

l'opera propria, il Podio, il Seguso e il Beroviero: al primo dei quali, mutilato nelle battaglie della patria e della libertà, basta il braccio superstite per lavorare quei mosaici maravigliosi, che gareggiano coi più belli di Roma, se non li vincono.

Il Salviati istitui nella sua grande officina a Venezia una scuola di disegno pei giovanetti che si consacrano all'arte vetraria. Avrebbe potuto, anche egli, come il Castellani, conservare gelosamente il secreto su certi processi, per lucrare sulla credulità degli antiquari e dei dilettanti di vetri antichi: ma sì l'uno che l'altro abborrirono da coteste contraffazioni, che sono menzogne di ciarlatani. Riproducendo l'antico per mostrare l'identità del principio e del magistero, intendono prendere dall'arte moderna quello ch'ella può dare di meglio riguardo alla forma. L'industria di Roma e di Venezia non porrà la sua facile gloria nell'ingannare il prossimo e nell'imitare ciò che altri ha fatto. L'arte e l'industria non sono mummie: son cose vive, che devono obbedire anch'esse alle leggi del progresso e alle crescenti esigenze delle nuove generazioni.

Non basta rifare ciò ch'altri ha fatto, anche nei secoli più felici: bisogna far meglio, o restar confuso alla massa inerte, che non ha ancora sentito, o cessò di sentire il soffio della vita che anima la natura.

VI.

Ecco il nome di un altro gentiluomo, marchese toscano, ultimamente sindaco di Firenze, che ambì ed ottenne il principato nell'arte ceramica.

L'ambì e l'ottenné, anzi l'ereditò da' maggiori, il che costituisce un merito, quando s'aggiugne di die in die, secondo il dettato di Dante, sfidando l'ira del tempo *che va dintorno colle force.*

La manifattura Ginori non si fondò e non si conserva per privilegio di principi o sussidi governativi. Ella nacque e si regge da sè.

I Medici e i lor successori principi di Toscana aveano profuso tesori nelle fabbriche di pietre dure, tanto da costituirne un ramo, non dirò d'arte, ma di industria speciale fiorentissimo.

Non dico d'arte, perchè codesto genere di musaico difficilmente si presta a quelle mobili fantasie che ricevono il pregio dall'opera dell'artista. I Medici incorsero nella taccia di quel pittore della Grecia antica, a cui Apelle rimproverava di aver sopraccarica d'ornamenti una Venere, per farla ricca, non la potendo far bella.

Preparando a se stessi la cappella mortuaria di San Lorenzo, non potendo bella, la fecero ricca di marmi e di pietre peregrine accuratamente levigate e commesse, sicchè tutta la necropoli è un solo gioiello,

dove l'arte risplende appena per le pitture moderne del Benvenuti, e per le statue equestri del Giambologna e del Tacca. La industria, come dicemmo altrove, non prende il nome e il carattere d'arte, se non quando l'opera del pensiero umano supera la materia, sicchè si possa dir col poeta:

Che vinta la materia è dal lavoro.

Pregiare il massiccio nell'opera d'arte è da barbari e da banchieri. Pregio essenziale dell'arte è l'idea: pregio dell'industria è l'arte che la trasforma, l'assottiglia, sostituendo alla materia bruta l'opera del pensiero.

La materia dell'arte ceramica è l'argilla e il *caolino* più o meno purificato, diafano, duttile, tenace, ecc., ecc. L'arte vi si applica, configurandolo elegantemente, adattandolo agli usi vari della vita, e ornandolo di colori vivaci ed armonici, di fregi o di figure dipinte o scolpite.

Senza parlar della Cina e del Giappone insigni da tempo immemorabile in codeste industrie, molte nazioni d'Europa, di prima e di seconda mano, gareggiarono d'eccellenza quale in uno quale in altro di siffatti lavori. L'Italia fu facilmente la prima anche in questi. A Venezia l'arte vetraria e la maiolica datano dalla stessa età. Nel cinquecento, non solo le mense dei ricchi, ma i popolani delle Marche e delle Romagne usavano stoviglie dipinte così maestrevolmente,

che alcune di esse, anche delle men nobili, si vendono tuttora ad altissimo prezzo.

Una storia del lavoro, cronologicamente distribuita, troverebbe a Venezia l'origine delle preziose maioliche del Palissy.

I vari paesi d'Italia e d'Europa adottarono fin da principio un genere speciale di forme, di tinte e di ornati, sicchè gli antiquari vi battezzano a colpo d'occhio la porcellana di Sassonia, di Francia, d'Inghilterra e via discorrendo.

La Francia, già dal secolo che si arroga il nome di grande, sussidiava largamente col denaro pubblico la manifattura di Sèvres, ch'è come un modello, un esemplare proposto all'industria privata. La mano del governo si trova da per tutto in quel paese essenzialmente governativo. *Regis ad exemplum totus componitur orbis.* Così dalla corte potè discendere alle infime classi sociali l'uso del tabacco, e divenire se non contagio mortifero, certo gravissima imposta alla parte più numerosa dei cittadini.

Nell'Italia non tutti i governi si tennero obbligati di favorire a questo modo l'industria: nè gli economisti hanno ancora posto fuori di controversia, se i sussidi governativi giovino o nocciano maggiormente all'industria e alla ricchezza della nazione.

Fatto sta, per tacere dell'altre, che la manifattura Ginori ha prosperato e prospera più che mai, senza aver nulla domandato al pubblico erario.

Il giurì internazionale non le concesse che la medaglia d'argento: ma il voto universale le fu più largo e più giusto, come alle nostre opere d'arte.

Ciò che alcuni mostrarono desiderare, e non a torto, in quella splendida e ricca esposizione, è un carattere di ornati meno antiquato e più puro. Certo è lodevole nel Ginori, come nelle altre fabbriche, mantenere quel tipo tradizionale che le distingue. Ma a quel modo che non approviamo negli attuali prodotti di Sèvres, l'imitazione pedissequa degli artisti del secolo scorso, così non lodiamo nei vasi e nelle altre suppellettili del Ginori l'attenersi a quella fase dell'arte, non certo perfetta, che tenne dietro peggiorando al Vasari. Se si voleva imitare l'antico, perchè non risalire più alto, quando l'arte italiana e toscana non aveva ancora sacrificata la bellezza alla moda?

La manifattura Ginori avrebbe avuto con tutta giustizia le prime corone del Campo di Marte, se il nobile marchese avesse domandato agli artisti toscani contemporanei, non fosse che al Bastianini, i modelli opportuni per applicare l'arte all'industria. Noi ringrazieremmo e manterremmo ancora le accademie di belle arti, se i migliori allievi delle medesime potessero consacrarsi a questo ramo speciale dell'arte. Vi sono maioliche così dette d'Urbino, che serbano l'impronta di Raffaello o dei suoi successori. Perchè un artista si crederebbe umiliato a plasticare una statuina, o a dipingere un vaso di porcellana? Il Vela

diede pure il modello per i due bellissimi vasi esposti dal Richard. Ecco un nuovo e bell'arringo che il nobile marchese toscano potrebbe aprire a tanti giovani artisti disoccupati, certo che la maggiore spesa gli sarebbe compensata dal miglior esito.

Le opere egregie dell'arte greco-latina, che si vanno dissotterrando, lo studio più diligente posto nei migliori modelli dell'arte antica, quel nuovo soffio che spira all'arte moderna dalla libertà, dalla concorrenza, dal maggior pregio in cui sono tenute le cose d'Italia, tutto ciò ci deve esser argomento a sperare, e sprone a far meglio. Noi dobbiamo trovare la nostra base, il nostro punto di partenza, il nostro carattere nazionale da non ismentirsi: e poi progredire, mantenendo il fondamento che natura pone, e svolgendolo secondo i nuovi usi, le nuove idee, i nuovi bisogni della civiltà moderna.

VII.

Abbiamo accennato, parlando della scultura toscana, di una successione non interrotta di bellissimi intagli in legno, nella città di Siena. Il Giusti, il Barbetti, il Gaiani sono usciti di là: sono gli ultimi anelli della catena che mette capo all'epoche più lontane.

Nè Siena è sola a mantenere in onore quest'arte. Il Brustolon ha lasciato tradizioni altrettanto splendide, e allievi non meno pregiati nella Venezia.

Codesta dell' intagliare il legno e l'avorio è più che una industria, è un ramo speciale di arte italiana. Ho veduto intagli lombardi che parevano disegnati dal Luino e dal Vinci. Evvi tutto un coro a Perugia, disegnato da Raffaello, e intagliato da un eccellente artista del Friuli. Dalla cassapanca della popolana che andava a marito, dall'arcella in cui la sposa veneziana recava all'altare il suo modesto corredo, allo stipo elegante dei Visconti, dei Medici, degli Strozzi, l'Italia ha popolato il mondo de' suoi mobili intagliati e scolpiti, come dei suoi quadri e delle sue statue.

I mobili di lusso italiani, dalle sedie alle cornici da quadro e da specchio, furono a Parigi una novità, non nuova per noi: una novità che fu distinta dai giurati, dalla stampa e dal pubblico. Noi non avevamo rivali in codesto; e quei nostri oggetti contribuiranno efficacemente a farla finita col gusto barocco dei secoli scorsi, ristaurando le antiche forme più elette, e adattandole a quel bisogno d'agiatezza e di elegante comodità, che gl'inglesi chiamano con una sola parola già adottata da tutta l'Europa: *il confortable.* Il *confort* non è per noi una semplice comodità, un'agiatezza materiale della persona. Ciò che diciamo *bene* nell'alta Italia e nella media, nella Italia meridionale si dice *bello*, non solamente per una reminiscenza filologica del vocabolo greco corrispondente, che aveva i due sensi, ma perchè quelle popolazioni eminentemente artistiche, confondono le due impressioni,

e dicono bello all'odore, al sapore, ad ogni cosa che giovi e che piaccia.

Vi sono uomini che si crederebbero felici di vivere nel cotone, e non domandano ai numi altre delizie che quelle d'Orazio: *Epicuri de grege porcum.* Altri sono invece parchi e sobri per indole, ma vogliono vedersi dinanzi un bell'orizzonte, e circondarsi dei fiori della natura e dell'arte. Non vi è misero tugurio negli Abruzzi, nelle Calabrie, nella Sicilia che non sia abbellito di qualche imagine dipinta o scolpita, sacra o profana che sia. Ciò mi fa dire che il soffio animatore dell'arte spira di là.

Poco importa ai fedeli cattolici d'altri paesi di contare le avemmarie con un rosario o coll'altro, purchè sia benedetto dal papa o da' suoi ministri. Ma le contadine italiane hanno bisogno che il rosario sia bello, e questo bisogno gentile dev'essere stato universale e costante perchè si conservasse in un villaggio dimenticato quel prezioso vestigio dell'antica oreficeria, che bastò a ripigliare il filo delle tradizioni greche ed etrusche.

Vi sono in Italia parecchie località che traggono da queste singolari industrie la vita e la fama. Sorrento ha mandato a Parigi non solo gli aranci che la rendono un soggiorno così delizioso, ma anzitutto i suoi mobili intarsiati di legno di cedro e di ulivo, e istoriati di sì gentili rabeschi e di figurine gaie e danzanti. I due Gargiullo, dopo aver dato lavoro

a tutto il paese, hanno rappresentato a Parigi quella industria locale che si fa di giorno in giorno più artistica e più ricercata.

Campobasso è celebre per un'altra specialità, quella delle sue forbici d'acciaio, lavorate a mano, e rabescate coi disegni più vari e coi trafori più delicati. L'economista si maraviglierà che non sieno ancora penetrate colà quelle macchine che moltiplicherebbero a mille doppi la produzione: ma le macchine che arricchiscono i ricchi, e giovano ai poveri col buon mercato, non potranno mai dare un paio di forbici come queste che mi stanno dinanzi, che l'artefice si è compiaciuto di foggiare a modo di un pulcinella. Tutti codesti lavori sono fatti a mano, onde gli operai di Campobasso sono artisti alla loro maniera, e dànno al proprio manufatto la bellezza e il valore che vogliono e possono. Quelle forbici presentano, è vero, una specie di analogia e di somiglianza fra loro. Simili sono, ma non uguali nè identiche: come si osserva delle monete più belle delle antiche città della Magna Grecia.

Anche le manifatture in acciaio di Campobasso passarono le Alpi, e vennero a rivelare a Parigi un'industria ancor nuova, una vera industria italiana. Altre città d'Italia mandarono i loro istrumenti così detti di precisione, e furono onorevolmente distinti. Ma la precisione si ottiene colla macchina. Ciò che la macchina non può dare è il carattere personale ed

estetico del manufatto: e noi parliamo specialmente di questo.

La Sicilia ha anch' essa la sua industria artistica che appena quest' anno fu conosciuta a Parigi, e da pochi anni fu avvertita nelle altre provincie d'Italia: voglio dire le figurine ed i gruppi di Caltagirone. Non ebbero premio, ch' io sappia, ma furono vendute immediatamente quante ve n' erano. Non si tratta d' imitazioni in gesso tratte dalle statue antiche, come quelle che da gran tempo portano in giro pei due mondi i Lucchesi. Sono soggetti moderni, per lo più comici, tratti dal vero, formati e dipinti al naturale: soggetti di genere, come si dice de' quadri, ma in rilievo: come certe statuine che si dissoterrano a Milo, a Capua, e in quasi tutte le città greche. Ho veduto una musa che accorda la cetra, posseduta dalla signora Eleonora Derby, e due giovanette che giuocano agli astràgali, trovate a Capua dal Castellani: terrecotte gentilmente formate e dipinte, con ornamenti d' oro, della dimensione dei gruppi del Bongiovanni di Caltagirone. Solo nelle opere antiche il concetto è più serio e la forma più castigata, secondo il carattere dell' epoca e dell' artista. Il Bongiovanni creò un genere e fondò per così dire una scuola che va prosperando ed ha ramificazioni anche di qua dello Stretto. Codesta scuola data essa dal Bongiovanni, o proviene da tradizioni più antiche, modificate dai nuovi costumi? Questo importa più

all'archeologo che non a noi. È un'arte nostra, un'arte fiorente, che maritata all'industria, è destinata a variare all'infinito quelle monotone e fredde riproduzioni di bronzo e di zinco onde la Francia ha popolato i nostri caminetti. Certamente anche le statuine di Caltagirone potranno moltiplicarsi o riprodursi a stampo. Così l'arte diventa industria e ricchezza. Ma ciò che importa è che sia conservata la tradizione artistica e il carattere nazionale e popolare di questa scuola, a cui non verranno mai meno i soggetti, traendoli, come fa, dall'inesausta fonte della natura. Darei volontieri dieci bronzi da caminetto, per i ciabattini del Bongiovanni, che ridono in faccia all'avaro villano, coi lazzi arguti e festivi dell'antica commedia italiana.

Raccomando al Ginori e al Richard di far tesoro di questi gruppi per le loro porcellane e terre biscotte. Con ciò potranno portare un po' più di varietà alle proprie manifatture, senza domandare eternamente i lor tipi ad una fase dell'arte, che è già scaduta, o non ha più l'impronta italiana.

Codeste industrie, accentrate a Roma, a Napoli, a Firenze, come i cammei di corallo e di lava, sarebbero già da gran tempo conosciute e apprezzate secondo il merito: ma forse il commercio più largo avrebbe scemata l'originalità de' soggetti. Convien badare che il carattere artistico che li distingue non cada nel manierismo volgare. Noi Italiani dobbiamo

anzi tutto badare non tanto a far molto, quanto a far bene. L'*articolo* d'Italia deve avere il sigillo dell'arte, che fu e sarà sempre il nostro privilegio speciale e la nostra ricchezza.

VIII.

Noi diciamo bella una pittura, bella una statua e bella una musica. Non è sempre bello l'istrumento che la produce, perchè la sua forma non si presta sempre all'eleganza convenuta della linea. Se però v'è strumento che riunisca i due pregi, gli è senza dubbio il violino, che se non fu creato in Italia, ricevette certamente la sua forma migliore nella patria di Amati, di Guarnieri e di Stradivari. Il genio musicale italiano si compiacque anzitutto di codesti istrumenti che non deformano la guancia, e si sposano volontieri alla voce umana. Il violino è l'ultima forma del liuto, la forma oggimai definitiva di questo re degli istrumenti, che in mano di Tartini, di Paganini, di Bazzini, sembra un organo aggiunto alla loro persona, anzichè un aggregato di legno e di corde armoniche. Si direbbe che la loro anima passa nello strumento che impugnano, e parla e canta e geme a quel modo. Non so che fosse veramente la lira antica, alla quale le leggi greche limitavano il numero delle corde, affinchè Terpandro non ammollisse

di troppo le fibre de' cittadini. Al violino nostro bastano quattro corde per impadronirsi dell' anima umana.

La Lombardia ha conservato le tradizioni degli antichi fabbricatori, e forse non cede ancora il primato dei tetracordi.

Quell' istrumento che non siamo ancor giunti ad emulare, nonchè a perfezionare, è il piano: benchè anche questo sembra aver avuta la sua culla in Italia, ò almeno avervi raggiunto prima che altrove una certa perfezione relativa, testimonio il cembalo di cui abbiamo fatta menzione nella prima parte di questi ricordi.

Se il melopiano recato a Parigi dal signor Caldera di Torino fosse stato compiuto a tempo per presentarsi al giurì internazionale, forse potremmo contare un gran premio di più. Ma il melopiano giunse troppo tardi, e incompleto per contendere la palma al nuovo piano d' America. Giunse però a tempo per attirare l' attenzione dei fabbricatori più celebrati, ed è per questo che crediamo di dovervi consecrare una particolare menzione.

Il melopiano del Caldera risolve un problema che si tenne finora per insolubile: quello di tenere la nota senza alterare il carattere del suono. I fisiopiani tentati da ultimo non erano che l' unione di due stromenti diversi, uno a corda, l' altro, come dicono, *a vento*: onde poche volte o non mai rendevano

quella unità di suono ch' è condizione d'ogni buono stromento.

Tutti sanno come il Thalberg e i più celebri pianisti del nostro tempo s'industriassero a forza di pedali e di rapido tocco a dissimulare la intermittenza dei suoni nel pianoforte. Con fatica enorme giugnevano a produrre un' illusione che durava un istante, ma lasciava pur sempre a desiderare la nota tenuta dell'organo, del violino e degli istrumenti da fiato. Il pianoforte era, se si vuole, un' orchestra vedovata del canto: ci dava i tesori dell' armonia, ma non quelli della melodia, che sarà sempre il pregio più essenziale della musica.

E bene. Questo problema così astruso, che pareva insolubile, è sciolto. Il melopiano del Caldera tiene la nota, senza nulla togliere al tocco brillante e risoluto del piano: e la tiene, non aggiugnendo l' organo al piano, ma sforzando la corda a mantenere la sua vibrazione sonora, con piu o meno di forza e d'intensità, secondo il volere e il sentimento del sonatore.

Questo istrumento, benchè, come abbiamo detto, incompleto, fu udito a Parigi nel palazzo dell' esposizione e nelle sale particolari in presenza dei migliori pianisti e dei più famosi fabbricanti d' Europa, dapprima col solito sorriso d' incredulità, poi colla meraviglia di chi assiste a cosa nuova, che si credeva impossibile ad ottenere.

Il Caldera, che vi aveva consecrato dieci anni di ricerche e di studii, e speso ingenti somme che gli erano state fornite da capitalisti pieni di fede e di cuore (nominiamo ad onore l'abate Brossa e il signor Montù di Torino), il Caldera, dico fu sul punto di rivelare il nuovo meccanismo che aveva inventato: ma non volendo lasciare ad altri il merito di perfezionarlo e tutto il vantaggio che ne verrebbe agli ultimi in pregiudizio del primo inventore, si contentò di dirne quel tanto, che non potesse rapirgli il premio dovuto all' opera sua.

Fra pochi mesi i migliori piani dell' Erard e del Playel saranno quelli che conterranno il nuovo registro lungamente desiderato e cercato. Siccome è cosa meccanica e suscettiva di molti e vari miglioramenti, non è difficile che nelle fabbriche colossali dell' estero l' invenzione italiana sia soverchiata: ma prendiamo atto fino da questo momento dell' opera nostra: e rivendichiamo all' Italia e ai tre soci subalpini il merito della scoperta, sicchè non avvenga che si abbia a ripetere una volta di più a nostro danno e vergogna:

Sic vos non vobis fertis aratra boves.

Il melopiano muterà, come è facile a vedere, il genere della musica scritta per pianoforte: modificherà l' educazione dei suonatori, che potranno più agevolmente, ma in modo diverso, ottenere certi

effetti di sonorità e d'armonia. Il melopiano domanderà uno studio differente, ma non più difficile, nè più lungo. Un giovanetto calabrese di dodici anni, il Rendano, che il Rossini chiamava il suo giovane collega, appena ebbe osservato il modo onde l'organista torinese, Marini, abituato al nuovo istrumento, traeva e variava le sue note, domandò di provarvisi, e vi eseguì su due piedi una suonata di Beethoven, con gran meraviglia dei circostanti.

Noi accogliamo con plauso e con orgoglio questa nuova scoperta italiana: tanto più che ci viene opportuna per frenare le intemperanze di certi musicisti che danno tutto all'armonia in pregiudizio del canto. Ecco un istrumento che darà agli elementi essenziali della musica l'ascendente che compete a ciascuno, e ristabilirà l'equilibrio smarrito tra la parte melodica e l'armonica del concerto.

IX.

I prodotti e i manufatti, oggetto d'industria, che ponno ricevere dall'arte convenientemente applicata, un doppio e triplo valore, non si limitano a questi che ricordammo, nè a quelli che gli ordinatori della esposizione universale registrarono tra le così dette *arti industriali* o *industrie artistiche.* Tutto ciò che fabbrica e inventa la mano e l'ingegno dell'uomo può ricevere l'impronta del bello e quindi dell'arte.

Noi abbiamo costrutto finora e addobbata l'abitazione dell'uomo. Nulla abbiamo detto o poco degli oggetti che vestono e adornano la persona.

La scultura ama il nudo, e poco si accomoda delle vesti e degli ornamenti moderni: ma la pittura accetta volentieri le fogge più strane, i colori più vivi, i veli, le trine, i nastri, i vezzi, gli ornati d'ogni maniera.

Le vestimenta dell'uomo, e specialmente della donna, sono dunque, possono e devono essere oggetto d'arte applicata all'industria.

L'Italia produce a dovizia la canapa, il lino, la lana, la seta, il cotone. Tutti questi prodotti del suolo e dell'agricoltura ebbero onori e ricompense splendide e numerose a Parigi. Pare anzi che la parsimonia usata con noi, nelle cose dove l'opinione pubblica ci era più favorevole, ci si volesse compensare premiando e distinguendo i prodotti italiani di un ordine secondario. L'Italia intera fu decorata della medaglia d'oro per le sue sete e per l'industria cotonifera. I tessuti del Piemonte, i lini della Lombardia, la canapa della Romagna furono insigniti di medaglie d'oro e d'argento. Alessandro Rossi di Schio, fuor di concorso per le funzioni di giurato che esercitava, avrebbe avuto per le sue fabbriche di panni almeno altrettanto. Non mancava adunque in Italia la base di quei tessuti finissimi che furono per lungo tempo un privilegio dell'India, e che ora

la Francia e l'Inghilterra imitano con tanta fortuna, maritando l'arte all'industria. L'Italia, o per mancanza di macchine, o per difetto di capitali, o per la decadenza del suo commercio marittimo, ha perduto il segreto di quei broccati, di quei velluti, di quegli arazzi che in altro secolo avevano nome da lei.

I merletti stessi di Venezia e di Genova cedono ora il loco a quelli d'Inghilterra e del Belgio. Parigi, imponendo le sue mode a tutto il mondo civile, impone naturalmente le sue stoffe e i suoi mille gingilli, che non dall'arte si chiamano articoli.

I pittori inglesi, francesi, fiamminghi, d'ogni paese vengono ancora in Italia per copiare le vesti sfarzose e pittoresche delle contadine degli Abruzzi, delle Calabrie, della Sicilia: mentre le nostre dame che si vantano più eleganti, si crederebbero umiliate se non facessero venir da Parigi le vesti già fatte, o almeno la stoffa per fabbricarle.

La Francia, per questo titolo, fa la legge ai due mondi. La modista che crea il più bel modello d'una acconciatura o di un cappellino, dispone di tutte le teste femminili del globo terracqueo.

Codesta è non solamente una gran sorgente di ricchezza, ma una supremazia incontrastata, che non ha paura d'alcun fucile prussiano, nè d'alcun cannone Cavalli. Tuttavia in molti di questi articoli l'Italia può lottare, se vuole, colla Francia, se non superarla. Poichè produciamo le migliori sete d'Europa, dipende

un poco da noi di applicare alle medesime i colori più armonici, i disegni più artistici. Se la contadina calabrese o siciliana trapunge da sè quelle vesti che i pittori più celebrati si rassegnano ad imitare, non può esser venuto meno in Italia l'istinto della bellezza e della eleganza.

Abbiamo già parlato degli ornamenti d'oro del Castellani di Roma come di una nuova industria, che ha già conquistato il mercato europeo. L'abbiamo detta nuova per il suo genere, non perchè siano nuove in Italia le meraviglie dell'oreficeria. Il Casalta a Napoli, il Forte a Genova, a non parlare degli orefici veneziani, sono continuatori di una tradizione antichissima.

Il Castellani espose nelle sue vetrine una collezione ricchissima di pendenti e di fermagli d'oro, usati nelle varie provincie italiane, nei quali le belle dame parigine poterono ammirare il tipo degli ornamenti metallici onde corruscano ai balli, alle veglie, ai teatri.

A Chioggia, a Burano, nelle riviere di Genova si fabbricano ancora quei pizzi, che altrove si imitano servilmente, e si pagano a prezzi enormi. Dei cammei, dei coralli, dei musaici non parlo: che nessuno in essi pensa a disputarci la palma. Vi fu un tempo, non molto lontano, che un cappello di paglia, intrecciato a Firenze, era desiderato e pagato poco meno di uno scialle dell'India.

Ora i cappelli diedero luogo ai capelli, che venuti non si sa da qual capo, ornano di trecce straniere la nuca delle nostre damine più schifiltose. Ma la paglia più fine, e le dita più esercitate sono ancora in Toscana; e sono toscane le due sorelle Frateschi che trasportarono e fecero premiare a Parigi la loro industria.

Conchiudo da tutto questo, che gli elementi d'ogni specie d'industria elegante si trovano ancora in Italia, ed è vivo ancora l'istinto che sa comunicare a tali prodotti le forme più squisite dell'arte.

Non credo che giugneremo sì presto e sì facilmente ad emanciparci dalla tirannia della moda francese, nè dal predominio della compagnia di Lyon. Ma non per questo dobbiamo arrestarci per via. Come la nuova oreficeria romana prevalse alla francese e all'inglese, così potremo fabbricare quando vorremo davvero, e sete, e velluti, e merletti più artistici e più ricercati: solo che cessiamo una volta dall'imitare e contraffare la roba altrui, per offerire al mondo elegante qualche cosa di nostro, che ricordi le antiche magnificenze, e presenti l'impronta dell'arte moderna, nella quale possiamo ancor dire la nostra parola.

Noi vinceremo e prevarremo ancora alla nostra volta, ad una sola condizione: far meglio degli altri.

Le altre nazioni, come abbiamo potuto riconoscere all'ultima esposizione, si affaticano ora a produr molto, e a superarsi coll'abbassare successivamente i prezzi

dei loro manufatti. Ma non si può diminuire il prezzo, senza abbassare la qualità della merce.

Noi dobbiamo tenere altra via: far poco e far bene; aumentare il valore della materia, col pregio ideale dell'arte. In questo non avremo rivali, o, se ne avremo, potremo disputar la vittoria.

X.

Riassumiamo questa quarta parte del nostro lavoro in poche parole. L'Italia che ha conservato più d'ogni altro popolo l'istinto e la tradizione dell'arte, deve adoperarsi a mantenere questo privilegio applicandola al maggior numero d'industrie, e nel modo migliore e più originale. Così l'arte estenderà di giorno in giorno il suo regno, e diverrà industria e ricchezza.

Scopo di questi cenni fu quello di cercare l'idea nell'arte, e l'arte nell'industria.

Abbiamo parlato più particolarmente e più a lungo di quelle pitture e di quelle sculture, nelle quali l'idea dell'artista ci parve risplender più chiara. L'arte, secondo noi, consiste nella manifestazione del pensiero umano in tutte le forme del bello.

Ci siamo dovuti limitare alla pittura e alla scultura, perchè l'esposizione di Parigi non potè completarsi aprendo un concorso all'arte dei suoni e della parola, vale a dire alla musica e alla poesia.

Mentre una certa critica interessata affetta non vedere nell'arte che una imitazione servile della natura materiale e obbiettiva, ho creduto rivendicare all'arte italiana quel carattere ideale che la fece universale ed umana.

Quando i processi fotografici stessi tentano di sorprendere l'oggetto che riproducono in uno di quei fuggevoli lampi in cui la vita si manifesta, è un triste spettacolo vedere l'artista abbassarsi alla gretta riproduzione dell'oggetto esteriore.

L'arte non è progressiva, se non per l'idea, che ogni dì più si arricchisce di nuovi elementi, e si manifesta in tutti gli atti e i prodotti dell'uomo.

Ho studiato dunque nelle opere d'arte esposte dai pittori e dagli scultori italiani, più ancora che l'eleganza e la perfezione plastica della forma, l'affetto, il sentimento, in una parola, l'idea che l'artista avea tentato incarnare ed esprimere.

L'idea è all'arte, ciò che l'arte all'industria. L'industria riceve dal sentimento artistico un pregio, un valore che non ha per se stessa. Qualunque oggetto, qualunque suppellettile, per umile e vulgare che sia, una sedia, un bicchiere, una chiave, il tessuto più grossolano, lavorato da un artista, prende qualche cosa di gentile e di elegante, che non può dare la macchina.

Noi italiani, nati artisti per benigna temperie di cielo o per educazione spontanea trasmessa da padre

in figlio, dobbiamo conservare gelosamente ed accrescere questo naturale vantaggio che ci distingue. Molte altre nazioni, a cui l'associazione dei capitali e la popolazione eccedente permise di operare su larga scala e produrre per sè e per altri le cose più necessarie alla vita, ci supereranno sempre in quei prodotti che la divisione del lavoro e la precisione meccanica ponno moltiplicare con celerità portentosa.

Noi, se sappiamo, senza trascurare di tener dietro a questi miracoli della chimica e della meccanica, faremo bene di svolgere e di applicare anche nell'industria quel sentimento del bello, ch'è nostro invidiato retaggio.

Avremo raggiunto una grande e desiderabile meta, se nelle prossime esposizioni le nostre cose d'arte si distingueranno non solo per la forma, ma per l'idea; e se i prodotti della nostra industria si chiariranno venuti d'Italia per quel sigillo speciale che vi avremo impresso.

PARTE QUINTA

L'art Italien à l'exposition universelle.

À monsieur Havin
directeur politique du *Siècle* (1).

Manzoni, notre éminent poète, a dit quelque part qu'on ne peut quitter la France sans que, au souvenir de l'avoir habitée, il ne se mêle « quelque chose de triste qui ressemble aux impressions de l'exil ».

J'ajoute pour mon compte qu'il est impossible de la revoir, après quelques années d'absence, sans retrouver avec bonheur à Paris, le pays de nos rêves, une seconde patrie à nous tous, la patrie de la pensée et de l'esprit.

Ceci me regarde, et vous aussi, monsieur le directeur, car, en m'ouvrant avec tant de prévenance les colonnes de votre excellent journal, vous m'avez prouvé qu'un italien n'est pas un étranger pour vous,

(1) Vedi la prefazione.

et que, dans l'art, mieux encore que dans la politique, nous pouvions nous entendre sans réserve.

Je commence par rémercier le *Siècle* des paroles bienveillantes dont il a bien voulu encourager notre début sur cet immense théâtre du Champ-de-Mars où tous les peuples du monde ont été conviés.

Nous venions de naître à la liberté et à la vie nationale, et par conséquent nous ne pouvions présenter à ce congrès des industries humaines que des essais, ou plutôt des ébauches. Ce n'est que dans les beaux arts que l'Italie a pu se révéler d'une manière plus ou moins avantageuse, parce que l'art est ancien en Italie, et nous n'avons pas perdu complétement les glorieuses traditions gréco-latines que nous tenions de nos pères.

Quant au reste, l'Italie est encore dans ses langes, et nous avouons sans effort d'avoir beaucoup à apprendre des autres, et presque tout à faire pour occuper honorablement la place qui nous est réservée. On nous a classés entre la Russie et la Turquie, deux pays primitifs en fait d'industrie. Je ne sais pas si la commission impériale a voulu établir quelque rapport entre l'Italie et ces deux pays, en nous ménageant cette place; mais nous l'acceptons sans nous plaindre. Entre le *malade* et le *médecin,* l'Italie veut bien s'acquitter du rôle de sœur de charité, pourvu qu'on ne l'oublie pas dans le testament. Sans plaisanterie, monsieur le directeur, nous trouvons

que la section qu'on nous a concédée est assez vaste pour les essais que nous pouvions envoyer.

Une exposition n'est pas un débit. Quelle que soit l'activité d'un peuple, et si heureuses que puissent être les conditions où il se trouve, les progrès qu'on peut raisonnablement espérer dans une période de dix ans, en fait d'art et d'industrie, ne sauraient être si énormes qu'il faille démolir un quartier de la ville pour les étaler.

L'idée première qui a présidé à nos envois a été d'en restreindre le plus possible le nombre. Ce n'est pas par la quantité, mais par la qualité que nous aurions voulu mériter vos bons points.

Des circonstances qu'il n'est plus temps de signaler ont dû modifier ce programme. On nous pressait de toutes parts; il y avait des prétentions, des compétitions qu'il a fallu respecter. Le choix a été fait à la hâte, et les premiers arrivés ont été les élus. Nos sous-commissions ont imité en cela le bon maître de l'Evangile, qui a accepté les ouvriers de la dernière heure au même titre que ceux de la première. Aussi l'exposition italienne au Champ-de-Mars présente-t-elle, en fait de beaux arts, un pêle-mêle — on a dit une orgie — de tous les genres, de tous les styles, depuis la pose académique jusqu'au réalisme tout cru.

Est-ce un mal? Est-ce un bien? Je ne sais pas. Mieux vaut accepter les faits accomplis, que les

discuter après coup. Telle quelle, l'exposition italienne à Paris représente assez bien l'état du pays, qui est encore un petit monde en formation, où les scories du passé bouillonnent et fusionnent avec les nouveaux éléments qui n'ont pas encore une forme bien arrêtée.

Au reste il y a un peu de cela aussi chez les autres, et, si j'osais le dire, chez vous même. C'est la loi de continuité qui régit toutes choses ici-bas. Il n' y a pas un fait nouveau qui n'ait sa raison d'être dans un fait précedent. On a nié le progrès en fait de beaux arts. Je crois qu'on a eu tort. Il n'y a rien d'absolu dans le monde. Le beau se révèle et se complète au fur et à mesure que la pensée humaine s'élève par degrès et embrasse des horizons plus vastes.

L'art ne saurait pas être la simple reproduction d'un objet extérieur considéré en lui même. C'est plutôt la vision, la conception de cet objet par l'artiste, qui, sans même le savoir, y mêle quelque chose qui n'est pas dans l'objet, mais qui appartient à l'esprit de celui qui l'observe et le reproduit, soit par la parole, soit par la ligne et la couleur.

Tout cela me parait aussi clair et aussi incontestable qu'un axiome. Et cependant il y a des artistes et des critiques qui voudraient ravaler l'art à la simple reproduction des phénomènes extérieurs et matériels Au risque de paraître pédant, je vous demande grâce pour ces quelques lignes. J'ai intérêt à vous avouer tout d'abord quel est le terrain où je vais me placer.

Il en est de l'art comme de la philosophie. On pose un système, on le développe, on l'épuise jusqu'aux dernières conséquences. Est-ce fini? Au contraire. Tout ce travail n'a fait qu'épurer les éléments du beau et du vrai qui vont former le fond d'une phase ultérieure.

Les beaux arts ont toujours procédé de la sorte. On a commencé par reproduire la nature avec plus ou moins de fidélité. Ensuite l'artiste s'en détache, s'en éloigne par degrès, en y mélant ses éléments personnels, de sorte que son tableau, sa statue, sont plutôt l'expression d'une forme abstraite, d'une idéalité qui lui est propre, mais qui peut devenir tout à fait fictive et bizarre.

C'est là le maniérisme, le baroque. Si c'est un artiste de talent qui donne l'impulsion à cette phase de l'art, il lui arrive souvent d'entraîner toute une génération à sa suite, et de l'égarer dans une fausse route où les élèves n'auront pas même l'honneur d'échouer par leurs propres défauts. Cet état d'égarement et de mauvais goût peut durer des années et quelquefois des siécles, mais non pas s'imposer pour toujours. L'erreur ne saurait être éternelle. Un vrai génie se ravise tout à coup et revient à la nature et à la vérité. Retrempé à cette source, il s'élance à de nouvelles conquêtes comme ces géants de la mythologie qui, en touchant la terre, recouvraient leurs forces perdues, et se présentaient rajeunis au combat.

Je crois, mon cher directeur, que c'est là un peu notre époque. Nous venons de traverser une période de dissolution et de décadence, où l'art avait presque perdu la foi en lui-même, et cherchait la beauté dans des combinaisons capricieuses de lignes et de tons qui ne manquaient pas toujours d'esprit, mais qui n'avaient plus ce caractère de simplicité et de grandeur que tout le monde admire dans ces chefs-d'œuvre où l'antiquité résiste à l'action du temps et de la critique.

C'est pour cela, monsieur, que, tout en laissant à d'autres plus autorisés que moi la tâche austère et scabreuse de flétrir le mauvais goût, je me bornerai à chercher çà et là, les indices de ce renouveau de l'art que je vois éclore, et qui nous promet, quoi qu'on en dise, le triomphe prochain du vrai et du beau.

Depuis quelque temps déjà j'ai commencé cette œuvre en Italie. En parcourant ces salles où les artistes de tous les pays ont exposé ce qu'ils ont fait de mieux dans les derniers dix ans, il m'a semblé reconnaître les traces de la même lutte entre l'académie qui s'en va, et l'école de la nature qui revient. Antée a repris ses forces.

Ce caractère d'universalité, en me confirmant dans mes convictions, m'a fait penser qu'il ne serait peut-être pas inutile d'y appeler l'attention de vos lecteurs; et je suis venu, cher monsieur Havin, vous

demander si tel était votre avis, et si vous ne me refuseriez pas l'honneur de vous adresser à ce sujet quelques lettres. Je n'abuserai pas de l'hospitalité. Je sais que le *Siècle* se doit à bien d'autres intérêts, à bien d'autres questions qui nous pressent de toutes parts, et qui réclament une solution immédiate.

Mais tout se tient dans ce monde. Le progrès de l'art n'est pas étranger à la vie nationale qui déborde et qui tâche de se frayer un chemin.

L'art c'est l'idéal. Permettez-moi d'y consacrer quelque mots de temps en temps, ne fût-ce que pour reposer nos esprits trop fatigués par ces problèmes politiques et sociaux qui nous absorbent et qui sont tout à la fois le tourment et la gloire de ce temps.

II.

L'art c'est l'idéal, ai-je dit dans ma première lettre.

Un bruit épouvantable s'est fait autour de ces mots. Je survis par miracle !

C'étaient des Italiens, des Français, des Belges, si rarement d'accord, qui cette fois fondaient tous ensemble sur moi. Je les ai priés poliment de me donner une définition plus acceptable. On m'en donna par dizaines. Voici entre autres celle qui réunit le plus de sufrages :

L'art c'est l'art.

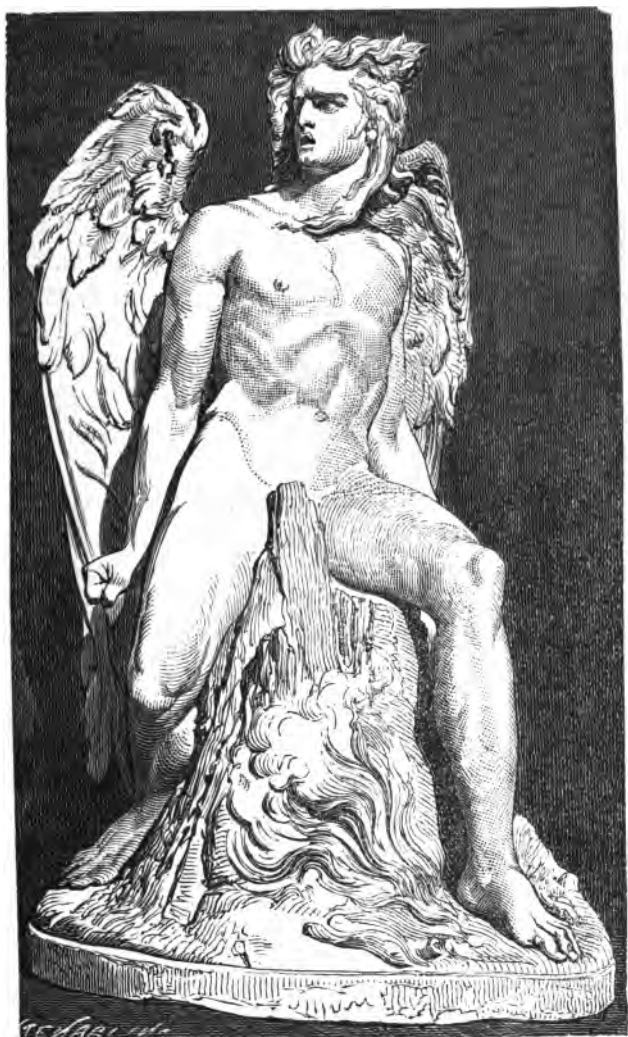
Parfaitement. L'homme c'est l'homme, la main c'est la main, l'esprit c'est l'esprit. Rien de plus clair que cela. Mais cela ne m'empêche pas de revenir à mes moutons.

L'art c'est l'idéal; c'est l'idée humaine appliquée à la matière, c'est le souffle divin de l'artiste, *mens divinior*, animant le marbre et la toile, créant quelque chose qui n'est pas tout dans l'objet qu'on imite, qui vous fait rêver, qui vous fait penser, qui vous élève au-delà des réalités vulgaires dont vous êtes accablé.

Voilà mon avis, monsieur le directeur. Je vous demande bien pardon d'ynsister encore une fois, non pas pour élargir les limites de mon terrain, mais pour les restreindre. Devant ces longues et nombreuses séries de travaux de toute sorte, je me bornerai à chercher l'idée dans l'art.

Plus tard, je chercherai l'art dans l'industrie, si vous voulez bien me le permettre. J'aborde mon sujet.

Je devrais commencer par Dieu, *ab Jove principium*. Mais, franchement, je ne l'ai pas trouvé à l'exposition. Aussi je commencerai par le diable, qui appartient, lui aussi, au monde des idées, aux régions de l'esprit.

C'est une œuvre qui n'a pas encore été sculptée dans le marbre. Ce n'est qu'un plâtre, qui a eu le malheur de nous arriver brisé, mutilé, défiguré par

les hasards du voyage. Mais on l'a recollé, soudé, replacé tant bien que mal sur son socle. C'est le n° 26, dans le catalogue des sculptures italiennes, *Lucifer,* statue en plâtre, par C. Corti.

J'ai vu cette statue à Florence, pendant l'exposition de 1861. On l'avait reléguée dans un coin. En avait-on peur? Je l'ai revue à Milan, dans l'atelier de l'artiste. Ce n'est pas sans peine qu'on la fit accepter parmi les oeuvres destinées à franchir les Alpes, pour paraître au jugement universel de Paris. Ce n'est pas le jugement dernier: mais le diable, fût-ce en plâtre, n'y était pas déplacé.

Je ne sais pas, mon cher directeur, si cette statue a pu fixer votre attention. Personne, que je sache, n'en a soufflé mot. L'orgie des marbres a dû empêcher M. Gautier lui-même d'y laisser tomber ses regards. Lui! un poéte!

Et cependant cette statue, au point de vue de ce que vous appelez *grand art* ne méritait pas d'être dédaignée, je ne dis pas par le jury artistique italien ou international, mais par la critique française qui ne pas devrait se laisser entraîner par la claque de quelque espèce qu'elle soit.

Est-ce que *Lucifer* aurait fait son temps à Paris, comme tant d'autres choses humaines et divines?

L'artiste n'a pas songé au diable de la tradition catholique: ni même à celui du Dante et du Tasse. C'est le Satan de la Bible ancienne: ou plutôt de

Milton, de Klopstock, de Byron. Je ne connais pas M. Corti, mais il appartient incontestablement à cet ordre d'artistes.

Lamartine a peut-être révé cela dans son poéme *La Chûte d'un ange;* mais, je lui en demande bien perdon, le Lucifer italien tombe mieux. L'artiste l'a conçu dans le moment où précipité des cieux étoilés, il s'accroche au roc le plus escarpé de la terre, et en fait jaillir des flammes par le simple attouchement de son pied.

Mais ce n'est pas la douleur physique qui est empreinte sur son visage, immortel: c'est plutôt une douleur intime, le premier sentiment de la chûte, la première impression d'une transformation profonde qui s'opère en lui. Il était naguère le plus beau des archanges; il n'est plus maintenent que le premier des maudits, ce malheureux qui ne peut plus aimer. C'est la définition sublime et tout à fait féminine qu'en donne sainte Thérèse dans ses lettres.

Le Lucifer de M. Corti est beau, d'une beauté sinistre, mais qui garde toujours les traces de son origine. Son étonnement, sa frayeur n'ôtent pas à ses traits un je ne sais quoi de divin qui vous frappe et vous charme. Aussi les femmes surtout ne passent jamais devant cette statue sans y jeter un de ces longs regards qui rappellent celui qui perdit notre première mère dans l'Eden. On a dit que le diable daigna témoigner sa reconnaissance à un peintre

florentin qui l'avait peint sans cornes et sans queue. C'est Arioste qui l'atteste, un écrivain aussi autorisé que peut l'être saint Denys l'Aréopagite en matière de diables. Si cela est vrai, Lucifer doit beaucoup de grâces au statuaire italien, qui l'a vraiment réhabilité dans le monde artistique, et auprès du beau sexe aussi. En effet, la femme n'avait pas d'excuse, aussi longtemps qu'il s'agissait d'un serpent; mais si le tentateur avait cette figure-là, ma foi! je n'ai pas le courage de lancer la première pierre à la femme qui l'aimerait.

M. Corti paraît s'être inspiré de la tradition qui n'accorde pas de sexe aux anges: *neque nubent, neque nubentur:* mais au lieu de suivre l'usage vulgaire qui en' iit des éphèbes ambigüs, comme les hermaphrodites dont les peintres grecs de la décadence ont peuplé les boudoirs de Pompeï, il a su donner à son Lucifer, la grâce et les charmes de la femme et le développement musculaire d'un athlète. C'est l'homme rehaussé, complété par la femme, un véritable *androgyne*, tel que selon la Bible, était l'être humain au commencement: *masculum et fœminam fecit eum.*

Qu'il est beau ce foudroyé avec ses grands yeus hagards et cette petite bouche étonnée, avec ses ailes et ses cheveux froissés dans l'effroyable chûte, mais gardant toutefois le regard hautain et l'assurance d'un être immortel!

Ce n'est pas un dieu: il n'a pas la sérénité sans trouble, le sourire bienveillant de Jupiter ou du Christ. Ce n'est pas non plus le défi titanique de Prométhée qui attend, cloué sur le Caucase, la déchéance prévue de la dynastie de Saturne et sa délivrance immanquable dans le temps. Prométhée a été le premier des martyrs, Satan le premier des déchus. L'un c'est l'opposition qui veut le bien, peut-être avant l'heure, comme Garibaldi: l'autre, c'est l'orgueil qui veut s'élever à tout prix, sans emporter dans sa chûte la conscience qui console les grandes aspirations, même alors qu'elles sont frappées d'impuissance.

Ce n'est pas non plus la dernière incarnation du diable par Goëthe, Méphistophélès, le doute stérile, la raillerie froide et perfide, l'ironie qui se plait à décomposer la matière sans pouvoir jamais la réduire au néant: Méphistophélès, l'effort, non la force, la triste joie de renverser sans pouvoir édifier rien qui vaille sur les décombres et les ruines du passé!

Méphistophélès n'est pas le dernier des diables. Il en reste un, et c'est peut-être le Lucifer italien qui en est la première expression. Le mal n'est pas éternel: le mal, dans la conception de la philosophie moderne, n'est qu'un obstacle, n'est tout au plus que l'inertie qui résiste au mouvement, et ralentit le progrès.

Un de vos grands poétes, grand par l'idée, sinon par la forme, Alexandre Soumet, eut la pensée d'étendre

même à l'enfer la rédemption de la terre, de sauver Satan, d'ouvrir le ciel aux damnés. Ce poéme qu'il nomma avec moins de modestie que de pompe la *Divine épopée*, n'a pas eu le succès qu'il osait s'en promettre. L'idée n'était pas encore mûre en 1830: de nos jours elle est peut-être dépassée. Il ne s'agit plus de briser les portes de l'enfer catholique. Il s'agit plutôt de ramener les forces de la nature, les instincts, les passions mêmes de l'humanité, à défricher ces vastes déserts, à féconder les germes non encore éclos de la vie sociale...

Me voilà bien loin de mon sujet: mais enfin le diable touche à tout. Une fois que ce grand foudroyé a rencontré la terre et en a fait jaillir le feu, nous allons l'exploiter, ce précieux élément de force et de vie, nous allons nous réchauffer un peu à cette flamme de l'art, à cette beauté qu'on a condamnée jusqu'ici comme un penchant funeste, comme une tentation à faillir.

C'est peut-être le diable qui a planté dans l'Eden l'arbre de la science. Certes c'est lui qui nous en a fait goûter le fruit. Heureusement nous n'en sommes pas morts. Du jour ou nous avons connu le mal et le bien, nous avons eu le droit de repousser le premier et de nous emparer du second. Or le diable ne pouvait être si hideux ni si bête qu'on se plaît à le peindre, et nous serrons la main à Mr. Corti qui nous a donné un *Lucifer* présentable, et nous

lui souhaitons, sinon l'approbation du jury, au moins le sourire de nos femmes et la considération des critiques sérieux.

Nous apprenons que l'œuvre a été achetée et commandée en marbre par le comte d'Aquila, frère du feu roi de Naples. Ce serait le cas de dire: *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo.* Mais nous nous bornons à féliciter le noble comte d'avoir gardé, même dans la vie privée, ce goût délicat des arts et ces instincts de Mécène que les rèvolutions ne peuvent pas atteindre.

III.

Non, monsieur, il n'y a pas de Dieu à l'exposition universelle de Paris.

Dans cette foule de statues et de tableaux ou nos artistes contemporains ont tâché de représenter le type du Christ, de la Vierge, des anges, des saints, je n'ai pas trouvé l'idée divine, qui me paraît éclipsée, non seulement dans la section italienne, mais partout ailleurs.

Non pas que l'intention en ait manqué, ni les commandes non plus. Nous n'en sommes pas encore là. Il y a des bons Dieux par dizaines. Ici il guérit les lépreux: là-bas il ouvre ses bras à un jeune homme tout nu qui s'est dèpouillé pour l'Eglise: plus loin, il embrasse le méme jeune homme parce qu'il s'est

habillé en trappiste. De ce côté il meurt sur la croix, et le sang dégoutte de ses pieds et de ses mains avec un réalisme tout à fait courbetesque: de l'autre il se promène sur l'eau, et, comme une comète, il apparaît aux apôtres.

Je n'a pas à parler du carton charbonné par l'illustre Cornelius, et couronné par le jury. L'idée y est, mais trop en embryon pour pouvoir l'apprécier selon son mérite. Ce qu'il y a de mieux, ce sont encore les cartons de l'école d'Overbeck, espéce de réflet du moyen-âge italien. C'est le passé, non pas l'avenir de l'art. N'a pas la foi qui veut.

La *Dernière cène* par Gué (Russie) nous offre un tableau de genre en grande proportion. L'effet de lumière qui laisse Judas dans l'ombre en éclairant le Christ et les apôtres fidèles, est un expédient ingénieux et dramatique: mais ce n'est pas là ce que nous entendons par idée divine. M. Fisk (Angleterre) a essayé d'un nouveau mysticisme allié à la recherche du vrai, dans son paysage la *Dernière soirée de Jésus Christ à Nazareth*: mais cet espèce de croissant d'or qui entoure la tête de Jésus ne suffit pas à lui donner ce qui lui manque pour être le Fils de Dieu. C'est le Christ de M. Renan, le Jésus de l'histoire, non celui de la foi, de la tradition, le fils de Dieu, le Sauveur des hommes.

Le grand Pan est mort! c'est le cri qui retentit dans les airs au moment où Jésus venait de naître.

On dirait qu'un cri semblable s'est élevé de nos jours. Est-ce cela qui a donné naissance à tant de reproductions de ce qu'on appelle la *Piété*, c'est à dire la Vierge pleurant son fils déposé de la croix ? Est-ce que cette mère éplorée ne serait pas plutôt l'Eglise regrettant Jésus, retombé dans la mort ainsi que le grand Pan de l'antiquité ?

Je ne dis pas que ce soit la pensée des artistes qui ont peint ces tableaux et sculpté ces groupes : mais c'est l'impression qui frappe involontairement nos esprits à la vue de ce sujet qui revient si souvent parmi les œuvres d'art exposées cette année au Champ-de-Mars.

C'est à un de ces groupes que le jury international a décerné le grand prix de la statuaire. L'œuvre de M. Duprè (Italie) méritait sans doute cet honneur. C'est la sculpture italienne qu'on a couronné en lui. La grandeur du sujet, l'ensemble, la perfection des détails, le sentiment grave et sérieux qui frappe dans cette œuvre, tout cela a forcé la main des juges, et a fait taire pour un moment tous les intérêts et les rivalités engagées dans la lutte.

Le Napoléon mourant, par Vela, que le suffrage universel met tous les jours au premier rang, ce grand poème de marbre, a été distancé, malgré le goût de l'époque qui se prononce si vivement contre les sujets bibliques en faveur des sujets plus rapprochés et plus réels.

Les maîtres és-arts ont incliné la balance du côté de leur confrère : les grandes traditions ont été respectées, l'académie s'est décernée la couronne, cette fois sans trop encourir le blâme qui s'attache souvent à ses décisions. Nous ne sommes pas académicien, tant s'en faut, mais nous aurions mauvaise grâce à ne pas souscrire de grand cœur à ce jugement si honorable pour la statuaire italienne. L'Italie n' est pas assez riche pour renoncer à aucun avantage, et la critique d'ailleurs n'est pas assez large envers nous pour justifier un excès de générosité de notre part.

Nous acceptons donc avec reconnaissance le grand prix de sculpture qui nous a été décerné ; mais nous ne nous faisons pas illusion sur la portée de l'oeuvre magistrale de M. Duprè, considérée du côté de l'idée religieuse qu'elle exprime.

Certainement ce Christ est tout ce qu'il y a de plus parfait dans la forme humaine. C'est un type. Mais par la nature même du sujet, il ne pouvait être que mort. C'est donc un homme, ce n'est pas un Dieu ; un homme plus âgé, mais aussi parfait que le premier essai du maître italien, son Abel : un type de beauté virile tel que les maîtres grecs l'ont si souvent exprimé dans leur *Adonis,* que les pâles jeunes filles de la Grèce et de la Syrie honoraient tous les ans de leurs tendres complaintes.

Ce n'est pas d'un cadavre, quelque parfait qu'on le sculpte, que peuvent rayonner la lumière et la vie,

ces attributs de la divinité de tout temps. L'artiste n'avait donc que la mère pour exprimer son idée. C'est Marie qui est chargée de parler au cœur de la foule par sa douleur, qui n'est pas seulement la douleur d'une mère qui a perdu son enfant, mais de l'humanité tout entière qui vient de perdre son Dieu.

Or, ce sentiment mystique, qui est l'essence même d'un tel sujet, nous ne le trouvons pas dans la *Piété* de M. Duprè. Tout bon croyant qu'il soit, il n'est pas moins artiste de son siècle. Il a donné à cette Niobé moderne toute l'angoisse d'une mère, exprimée sans grimace, sans l'attitude inconvenante que nous avons remarquée en d'autres oeuvres semblables: mais ce n'est pas encore l'étonnement douloureux que les anciens ont su donner à la Vierge recevant dans ses bras le corps inanimé de la grande victime.

Vous n'avez qu'à regarder le bas-relief antique qu'on a exposé tout à côté, dans le compartiment de l'histoire du travail. Ce bas-relief du quatorzième siécle n'est pas une œuvre d'art comparable aucunement au groupe de M. Dupré; mais l'idée mystique y est cent fois mieux exprimée. Voyez le Tintoretto lui-même: M. Marcato en a exposé une superbe aquarelle qui rend l'original on ne saurait mieux. Cette mère qui tombe à la renverse et qui n'ose pas regarder son enfant en dit plus que l'œuvre magnifique du statuaire notre contemporain. C'est que les siècles ont marché; c'est que la science a reporté notre foi et

notre enthousiasme à d'autres objets; c'est que pour nous, Dieu ne saurait mourir, pas même pour trois jours: parce que Dieu c'est la vie, la lumière, le mouvement qui emporte les êtres dans le temps et dans l'espace infini, sans repos et sans trêve.

Le dieu de la science ce n'est pas encore celui de l'art qui demande des formes précises et concrètes; mais toute conception philosophique est destinée tôt ou tard à se révéler dans l'art, à trouver sa forme plastique et sensible.

Nous regrettons que le peintre Morelli n'ait pas envoyé à l'exposition son Christ marchant sur les eaux, que nous avons admiré dans son atelier. C'était un Christ vivant, domptant la nature par sa volonté et sa foi. Le nom de Morelli est assez bien représenté dans nos salles: mais le tableau dont nous parlòns aurait montré un autre côté de l'artiste italien, je dirai même de la peinture italienne contemporaine.

Quant à l'idée divine, que je tâche de déméler dans l'exposition actuelle, elle me paraît incomplète. C'est que le peintre moderne qui avait suivi la marche de l'idée chrétienne mieux que tout autre, repose depuis quelques années dans la tombe, et n'a pu faire acte de présence parmi ses confrères. Je parle d'Ary-Scheffer. C'est son tableau de la *Tentation* que nous aurions voulu citer pour mieux exprimer notre idée. Ce sujet ne manque pas: il est même reproduit deux fois dans la section italienne: mais non pas de

manière à fixer l'attention et à nous fournir un exemple de ce que nous entendons par idée divine.

Le grand tableau de Scheffer (tout le monde l'a sans doute remarqué dans la dernière exposition de ses œuvres) nous a donné un type du Christ tel que le croyant et le philosophe à la fois pouvaient l'accepter. C'est le Christ renversant d'un seul regard le Tentateur, qui était venu lui offrir les grandeurs de ce monde et les trésors de la terre.

Le Christ, n'en déplaise au saint-père qui prétend le représenter de nos jours, le Christ rejette tout cela avec le dédain d'un Dieu qui avait fondé sa royauté dans l'esprit.

Le Tentateur de monsieur Scheffer n'avait pas la noblesse que Corti a donné à son Lucifer, dont j'ai eu l'honneur de vous entretenir dans ma dernière lettre: mais cependant quelle différence entre son Satan et ces pauvres et vilains singes que nous voyons répétés par nos contemporains, celui de monsieur Cabanel compris, quelle qu'ait été pour lui l'admiration de notre mère Ève et du jury parisien!

Décidément nous avons perdu, ou nous allons perdre l'idée des choses mystiques, ou du moins la foi qui crée les symboles et les impose à la foule.

Ce n'est pas un grand malheur que cela.

Ce n'est pas là le *divin,* ce n'est pas là l'idée de Dieu. L'éclipse passée, le soleil va reparaître pour recommencer un nouvel *avatar*.

IV.

Un de nos meilleurs artistes, dont le jury international de la première exposition parisienne a couronné une statue très distinguée représentant la *Pudeur* (la Pudicizia) vient d'ébaucher un Diogène, qui désespérant de trouver *l'homme,* renverse sa lanterne.

Un chien, moins découragé que le philosophe son maître, allonge le museau cherchant encore.

Je vote pour le chien, mon cher monsieur. Après avoir cherché Dieu et le diable, je vais faire quelques essais pour retrouver l'homme et peut-être aussi la femme à l'exposition.

Il faut des hommes pour peindre l'homme: or si les statuaires et les peintres d'Italie avaient perdu l'habitude de représenter la figure humaine aux prises avec les passions et les vicissitudes de la vie, il faudrait vraiment imiter Diogène, et baisser la lanterne.

Cela revient à ce que vos critiques sont forcés d'avouer, lorsqu'ils déplorent plus ou moins ouvertement la perte du *grand art* en France: le grand art, c'est à dire, non pas l'habilité de remplir des grandes toiles, mais le génie d'évoquer les grands types et les hauts faits de l'histoire.

L'hérédité des Delacroix et des Delaroche est tombée en quenouille!

D'où viendra l'homme qui pourra féconder la race, et donner un héritier légitime à la couronne de l'art, je veux dire, du *grand art?*

Qui vivra, verra.

Voyons à quoi nous en sommes nous, vos alliés d'Italie, nés d'hier, pouvant à peine affirmer en politique notre unité nationale.

Nous sortons de ce chaos, de ce lymbe où il n'y avait pas encore d'Italiens dans cette terre, que monsieur de Metternich avait si savamment définie une *expression géographique.*

Nous étions six ou sept peuplades claquemurées dans des frontières aussi jalouses et aussi inviolables que la muraille de la Chine. Chaque tronçon de la crysalide italienne avait sa vie à part, sa chronique particulière, ses petits grands hommes, ses gloires en miniature, ses interéts à part à sauvegarder.

Les Lombards avaient les Visconti, les Piémontais leurs princes de Savoie, les Toscans leurs *Ferruccio* et leurs Médicis, les Napolitains leurs *Manfredi* et leurs Masaniello, etc., etc. En dehors de ces grandes individualités, que nos historiens et nos poètes avaient fait connaître d'un bout à l'autre de l'Italie, il nous arrivait de ne voir à nos petites expositions que des niaiseries de genre, des héros de l'endroit, et des

dames aux cheveux épars, sacrifiées par les maris, vengées par les amants, etc.

C'est là toute, ou à peu près, la peinture de la dernière génération. En attendant les frontières sont tombées, les frères ennemis se sont donnés leur baisér Lamourette, la nation est sortie de ses langes, et put s'affirmer au grand étonnement de certains diplomates et de certains historiens qui s'étaient hâtés un peu trop de chanter ses obsèques.

La chronique s'est eclipsée devant l'histoire: ou plutôt, les petits confluens ont formé la rivière, le fleuve royal qui traverse la plaine en la fécondant de ses vastes eaux.

Je me plais de constater que la nouvelle génération d'artistes italiens, statuaires ou peintres, ce sont deux branches du même arbre, ont délaissé certains sujets trop étroits pour chercher quelques faits et quelques hommes qui appartiennet à la nation tout entière, et à l'humanité.

C'est qu'un plus vaste horizon s'est ouvert à nos yeux, c'est que le germe de la liberté a porté ses fruits. Je me trompe peut-être: mais le *grand art* qui se couche d'un coté, va se relever de l'autre. Rien n'est perdu. Le beau et le grand n'a de patrie que le monde. Quelque soit l'avis de messieurs les critiques, la statue de Vela, *Derniers jours de Napoléon*, a été proclamée le chef d'oeuvre de l'exposition de part le suffrage universel du peuple qui stationne depuis

cinq mois autour de son socle. C'est un suffrage non frélaté, que celui-ci. Cette figure épique n'est pas seulement le conquérant, l'empereur, l'ogre de Corse, le fléau des rois: c'est l'homme de S.te Héléne, c'est l'homme, qui après avoir pétri le monde, le voit échapper de ses mains pour toujours, mais animé de son souffle, et déja mûr à la liberté! Tout le monde a lu cela dans ce regard profond, sur ces lévres flétries par un dédain amer, sur ce front labouré par le regret, et peut-être par le remords.

On dirait qu'il a reconnu, parmis la foule des statues de différent genre, ce jeune homme italien, appelé Ugo Foscolo, qui froisse là-bas un traité signé par lui, le traité de *Campoformio*. L'œuvre est de Tabacchi élève de Vela. Voilà encore l'homme, l'homme qui a la conscience de ses *droits* formulés par la révolution, mais gravés dans le cœur de celui-là par le culte de l'histoire et de la poésie.

Peut-être a-t-il entrevu de loin un autre homme, un moine, un martyr, Arnaud de Brescia, sculpté par *Tantardini*, à la honte des concordats et des conventions qu'on s'efforce encore de rappeler à la vie, oubliant que ce sont tout juste ces transactions malheureuses et perfides qu'il avait, lui, invoquées *in extremis*, et qui l'ont perdu.

Arnaud de Brescia, le Mazzini du moyen-âge, a dû succomber aux forces réunies de l'empereur et du pape: mais sa statue, et ce qui plus est, son esprit,

est encore debout en Italie, et la nouvelle expédition, dont on nous ménace, le trouvera sur sa route. La statue pourra bien se briser, l'esprit survivra, et aura tôt ou tard raison de cette entente peu cordiale qui réunit les deux pouvoirs....

Passons à l'autre salle. Voyons si nos jeunes peintres ont su trouver quelque part l'homme de Diogène. Est-ce le Tasse, peint par Morelli, au moment qu'il lit ses vers à ces trois dames plus ou moins éprises, dois-je dire de la poésie ou du poète? Oui, c'est encore l'homme, l'homme au XVI siècle, façonné par la servitude volontaire à l'etiquette de la cour, et oubliant le clairon des croisades, pour la *viola d'amore* du troubadour. Pauvre grand'homme! Le concile de Trente a passé par là!

Morelli a été peut-etre mieux inspiré dans le petit tableau, qu'il a puisé dans un poème de Byron, et qu'il a nommé complaisammant *Il conte Lara.* Je dis complaisammant, parce qui ce vieillard, plongé dans la méditation, regardant ce crâne, crispant ses doigts, insensible à l'amour et aux consolations de la vie, c'est quelque chose qui existe par lui même, c'est l'homme, doué d'un grand esprit et d'un grand cœur, rejeté par la société dans le crime, et brisant dans des regrets inutiles les dernièrs ressorts de son énergie manquée. Il n'appartient qu'au *grand art*, peinture ou poésie, de trouver l'universel dans l'individu, l'homme dans les hommes.

Stefano Ussi a su déméler, lui aussi, dans l'abdication d'un *podestà* de Florence, un exemple à suivre par tout peuple asservi, lorsque un magistrat quelconque, dépasse ses pouvoirs et trahit son mandat. Il y a dans ce tableau, couronné par le jury international, trois types tout à fait shakespeariens; le prince qui est forcé d'abdiquer; le traître qui s'est fait son ministre: l'homme du peuple, le gardien du droit et de la liberté, qui attend avec calme et résolution l'accomplissement de cet act.

C'est l'homme luttant contre la tyrannie du pouvoir laïc, et gagnant sa cause.

Toma dans un petit tableau a peint cet homme aux prises avec un pouvoir plus sombre et plus implacable: celui de l'inquisition. Est-ce Galilée, est-ce Bruno? est-ce Burlamacchi? Qu'importe? C'est l'esprit humain, c'est la pensée de l'homme, torturée, meurtrie au nom de la religion, au nom d'un pouvoir usurpé, qui n'est pas de ce monde.

Je pourrai, monsieur, prolonger cette lettre et multiplier ces exemples. Mais cela suffit pour vous prouver que l'art italien ne fait pas fausse route. S' il est descendu des hauteurs séreines de l'idéal religieux, il fouille au moins l'histoire pour y chercher les grandes images de nos ancêtres, et pour rallumer, autant qu'il tient à lui, non pas les bûchers du St. Office, mais le flambeau de la Vérité et du Droit. Car l'art est une fonction civile lui aussi. Tel

l'art, tel le peuple. Ne désespérons pas de la nation où les artistes n'ont pas oublié tout à fait leur mission....

*
* *

Questa quarta lettera non fu pubblicata a Parigi e s'intende il perchè. Il disastro preveduto si compiva, e l'autore dovette pensare ad altro che a scrivere dell'arte italiana in lingua francese.

FINE.

INDICE

PARTE PRIMA.

Storia del lavoro, pag. 1.

Alessandro Castellani.

PARTE SECONDA.

Architetti, decoratori e pittori, pag. 11.

Cipolla, fratelli Grassi, Stefano Ussi, Gisbert, Tony Robert-Fleury, Gamba, Mancinelli, Pollastrini, Castaldi, Hayez, Puccinelli, Bonaiuti, Palizzi, Castiglione, Pasini, Faruffini, Morelli, Celentano, Pagliano, Induno, Focosi, Toma, Tofano, Zona, Molmenti, Miola, Gerôme, Bellucci, Castagnola, Barabino, Vertunni, La Volpe, Benassai.

PARTE TERZA.

Scultura, pag. 39.

Canova, G. Duprè, Vincenzo Vela, Guillaume, Sarrocchi, Cambi, Varni, Tabacchi, Minisini, Miglioretti, Adam Salomon, Tantardini, Magni, Costoli, Powers, Ward, Argenti, Strazza, Bergonzoli, Marsure, Bastianini, Corti.

PARTE QUARTA.

Dell'arte applicata all'industria, pag. 91.

Aloysio-Juvara, Cucinotta, Tramontano, Salomon, Sorgato, Alinari, Ponti, Naia, Castellani, Salviati, Podio, Seguso, Beroviero, Ginori, Richard, Giusti, Barbetti, Gaiani, fratelli Gargiullo, Bongiovanni, Bonanno, Caldera, Alessandro Rossi, Casalta, Forte.

PARTE QUINTA.

Lettere al signor Havin, direttore politico del *Siècle*, pag. 131.

I. L'idea nell'arte.
II. *Satana* all'esposizione.
III. *Dio* all'esposizione.
IV. *L'uomo* all'esposizione.